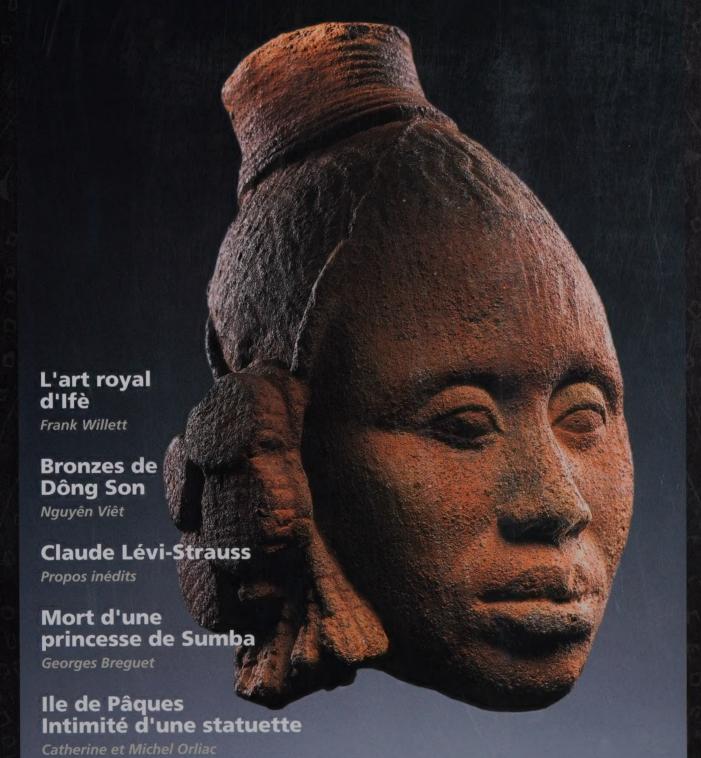
A RES

ANTIQUITÉ . AFRIQUE . OCÉANIE . ASIE . AMÉRIQUES



TRIBAL FINE ARTS





Tonga Island Ivory Statuette. Polynesia. Hauteur: 12,5 cm

Provenance: Collected by John Wesley before 1850. Purchased in 1851 by member of Dawson family at Exeter (England)
Centenary Hall in a sale of articles from a voyage to the Pacific taken by John Wesley; by inheritance to William Dawson, Sunderland

BERNARD DE GRUNNE

2 Place du Petit Sablon, B-1000 Bruxelles - Tél 322 502 31 71 - Fax 322 503 39 69

e-mail: grunne@skynet.be

Photo: Herrebrugh

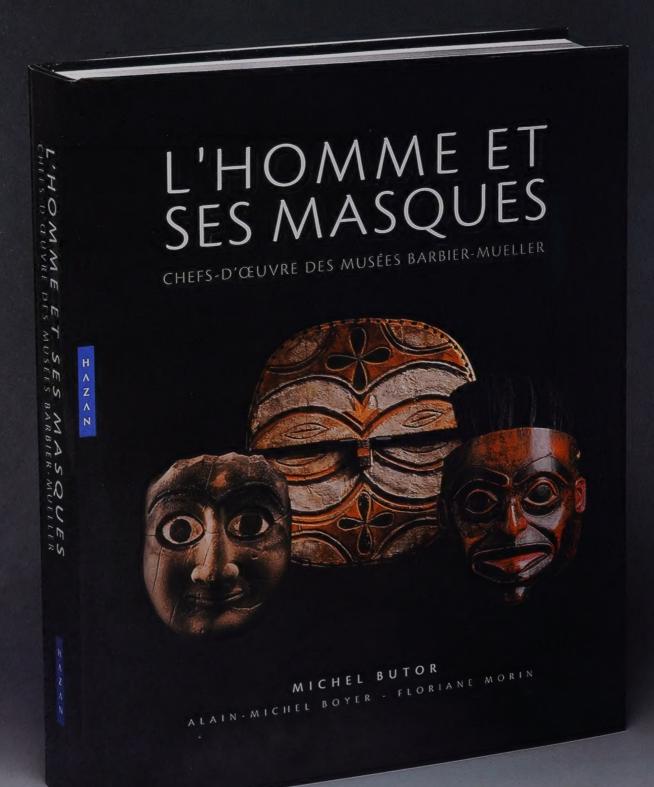
Lucien Van de Velde AFRICAN ART

Desguinlei 90, Apt. 5A, 2018 Antwerpen (België)
Tel. +32.3.248 46 60 Fax +32.3.248 52 30
Mob. +32.476 511 738 E-mail: lucien.africanart@telenet.be



5000 ANS DE MASQUES

Collection Barbier-Mueller



THE MERRIN GALLERY



MONKEY EFFIGY MASK
Tlatilco, early formative 1200 - 900 BCE
Kaolin and red pigment
Height: 7^{1/4} (18.5 cm)
Private Collection, New York, acquired 1968

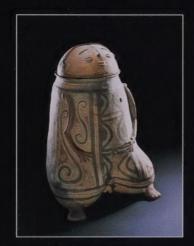
THE MERRIN GALLERY
724 Fifth Avenue (at 57th Street) New York, NY 10019
Tel. 212-757-2884 - Fax 212-757-3904
By appointment

Jacques BLAZY

Art Précolombien



91 200 €



132 000 €



126 000 €



198 000 €



912 000 €



168 000 €

Expertise

45, rue Boissonade 75014 Paris • Tél. 00 33 1 43 35 28 05 e-mail : mezcala@voila.tr

Prochaine vente: mars 2006

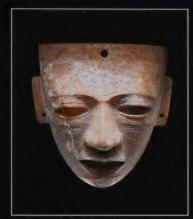
Binoche, 5 rue de la Boétie, 75008 Paris tél. : 33 (0)1 47 42 78 01 – fax : 33 (0)1 47 42 87 55

binoche

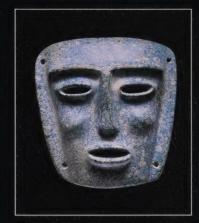
Vendu le 14 mars 2005



258 000 €



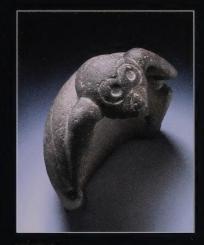
480 000 €



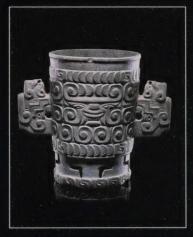
34 800 €



162 000 €



117 600 €



122 400 €

Expert: Monsieur Jacques Blazy Prochaine vente: mars 2006

Binoche, 5 rue de la Boétie, 75008 Paris tél: 33 (0)1 47 42 78 01 – fax: 33 (0)1 47 42 87 55



GALERIE LE TOIT DU MONDE

FRANÇOIS PANNIER



6, rue Visconti 75006 Paris - Tél./Fax : +33 (0)1 43 54 27 05 www.letoitdumonde.net - contact@letoitdumonde.net



GALERIE FLAK



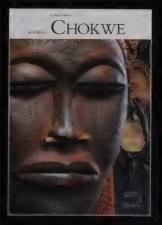
Arts Anciens Afrique - Océanie Amérique du Nord

Cabinet de Curiosités

8, rue des Beaux-Arts - 75006 Paris Tél: +33 1 46 33 77 77 - email:contact@galerieflak.com

Internet : www.galerieflak.com

Boris Wastiau



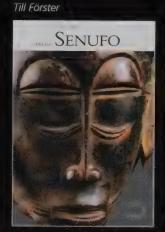


Visions of Africa / Visions d'Afrique





Mary H. Nooter, Allen F. Roberts



1.7 x 24 cm, 160 pages, 64 colour ills., hardback € 19,90, \$ 24.95, £ 12.95, English and French editions



New Guinea Art

Masterpieces of the Jolika collection from John and Marcia Friede

23, x 30.5 cm, 2 volumes with slipcase, hardback 852 pages 650 colour plates 600 colour and b/w ills. ISBN 88-7439-229-X € 150,00, \$ 175.00, £ 75.00



Masters of the Americas

In Praise of the pre-Columbian Artists

25.5 x 29.5 cm, 400 pages 350 colour ills. ISBN 88-7439-258-3 € 100,00, \$ 125.00, £ 70.00 English and French editions



Rêves de beauté

Sculptures africaines de la collection Blanpain

23 x 28 cm, 176 pages 100 colour ills. hardback ISBN 88-7439-280-X € 40.00 French edition distributed for Fonds Mercator



Fashioning Kimono

Dress and Modernity in Early Twentieth Century in Japan

24 x 28.5 cm, 332 pages 190 colour ills. and 45 b/w ills. hardback ISBN 88-7439-214-1 € 65,00, \$ 70.00, £ 45.00 English, French and Italian editions

Diffusion France et pays Éditions du Seuil Rue de Vaugirard, 69bis Tél. +33 (0)1 44 10 75 75 Fax +33 (0)1 44 10 75 58

Volumen F - 91165 Ballainvilliers Cedex Tél. +33 (0)1 44 10 89 27 Fax +33 (0)1 44 10 89 40

Distribution USA & Canada Antique Collectors' Club 116 Pleasant Street, Suite 60B Easthampton, MA 01027 tel. 800 252 5231 Customer service +1 413 529 0861 fax +1 413 529 0862 info@antiquecc.com

Distribution UK & rest of the world Antique Collectors' Club Sandy Lane, Old Martlesham, Woodbridge, Suffolk, IP12 4SD, UK tel. +44 (0) 1394 389950 fax +44 (0) 1394 389999 sales@antique-acc.com www.antiquecc.com

Distribuzione Italia e Canton Ticino Messaggerie Libri via Verdi, 8 20090 Assago (Mi) tel. +39 02 45 77 41 fax. +39 02 45 70 33 41



5 Continents Editions srl via Canonica 13 20154 Milan, Italy T. +39 02 33 60 32 76 sales@5continentseditions.com

THOMAS MURRAY

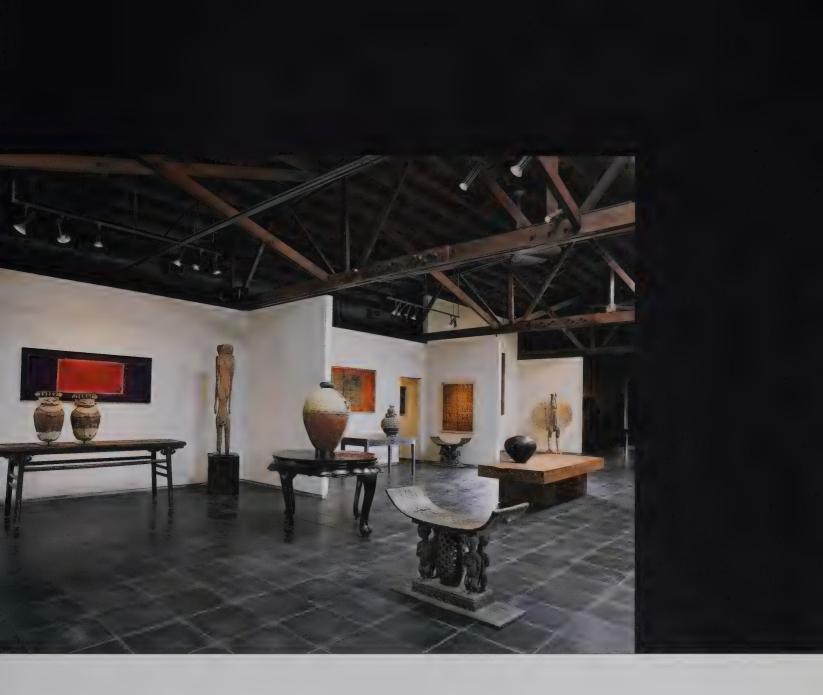
ASIATICA ETHNOGRAPHICA



An exceptionally fine and rare seated female figure with the characteristic "heart shaped face" of archaic Austronesian culture

By Appointment Only

775 E. BLITHEDALE #321 . MILL VALLEY, CA 94941 TEL 01.415,332.3445 . FAX 01.415.332.3454 . EMAIL tmurray@well.com



DOUGLAS DAWSON

400 North Morgan Street

Chicago, Illinois 60622

312 226 7975

douglasdawson.com

Ancient and historic art from Africa,

Asia and the Americas.

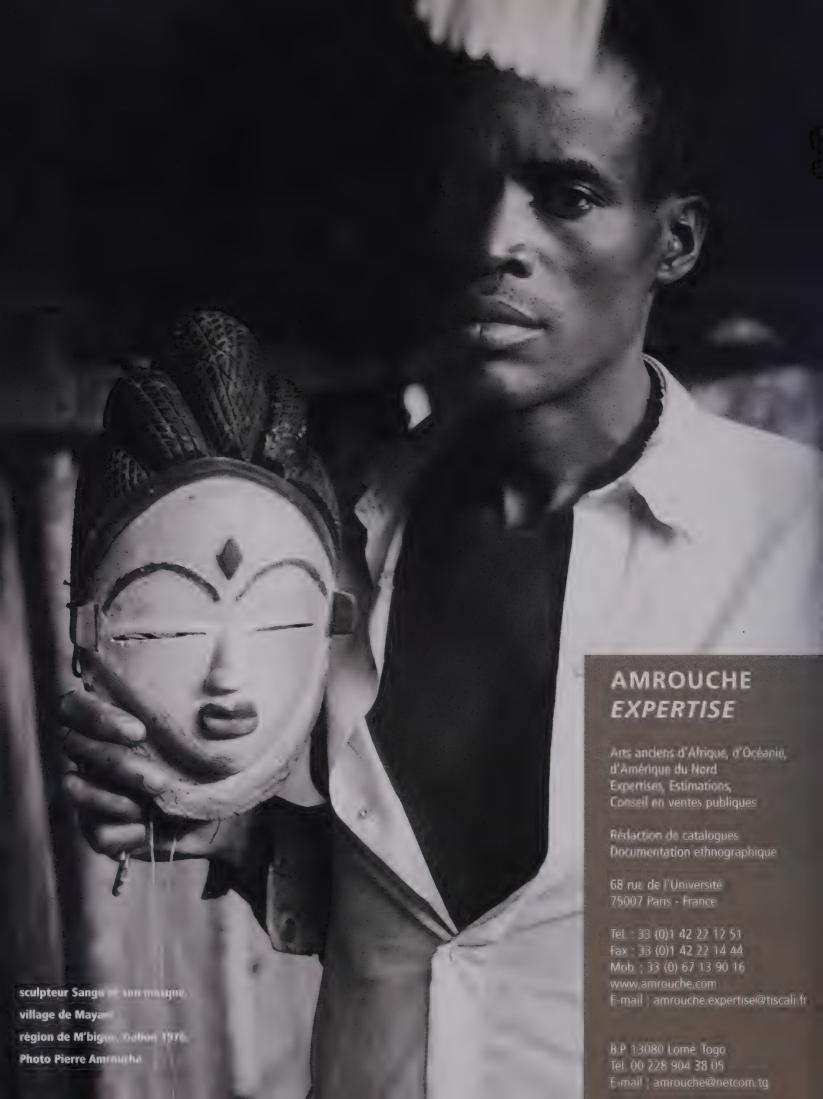
Galerie Maine Durieu



57 quai des Grands Augustins 75006 Paris Tel: 00 (33) 1 43 26 82 52 Fax: 00 (33) 1 43 25 60 58 email: mainedurieu@wanadoo.fr

ENTWISTLE





LES COLLECTIONS DE PIERRE ET CLAUDE VÉRITÉ

Ventes Hôtel Drong Paris - Juin 2006



Statue Tshokwe, Angola Hauteur : 49,5 cm

ALAIN DE MONBRISON

Expert près la cour d'appel de Paris 2, Rue des Beaux-Ats - 75006 Paris Tél.: 01 46 34 05 20 e-mail: courrier@monbrison.com

GUY LOUDMER

68, rue de l'Université - 75007 Paris Tél. : 01 42 77 57 62

Contact : Marie-Laure Terrin-Amrouche

Port.: 06 81 89 77 68

PIERRE AMROUCHE

Expert près la cour d'appel de Lomé 68, rue de l'Université - 75007 Paris Tél. : 01 42 22 12 51

amrouche.expertise@tiscali.fr



Christine Valluet ARTS D'AFRIQUE ET D'OCÉANIE

19, rue Mazarine 75006 Paris 00 33 1 43 26 83 18

Eventail d'apparat Fang, " Akwa Gabon Ivoire à superbe patine d'usage blonde ambrée. Cuivre. Cuir. H.: 34,5 cm - Hauteur du manche : 15,5 cm XIXème siècle ou antérieur

Ancienne collection Bela Hein

Jacques Blazy ART PRÉCOLOMBIEN

15 rue Boissonade 75014 Paris 00 33 1 43 35 28 05

Statuette anthropomorphe Culture NAZCA — Sud du Pérou 300-600 après J.-C. Dent de cachalot avec inclusion de nacre dans les yeux et d'éléments de coquillage mauve recouvrant le crâne de la statuette H.: 6,5 cm

Ancienne collection André Breton et Bela Hein.



FRAYSSE & ASSOCIÉS

MAISON DE VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES COMMISSAIRE-PRISEUR



Superbe masque (N) grand initié " lukungu " Ethnie LEGA, République Democratique du Congo. Ivoire à profonde patine rouge sombre. H. : 20 cm = XIXème siècle ou antérieur

Ancienne collection Bela Hein



GALERIE MERMOZ

Santo Micali ART PRECOLOMBIEN-- ANTIQUITES



Expert consultant - Membre de la Compagnie Nationale des Experts 6 rue du Cirque 75008 Paris Tél. 33 (0)1 42 25 84 80 - Fax 33 (0)1 40 75 03 90

12, rue des Beaux-Arts 75006 Paris Tél.: +33 (0)1 40 46 82 40 = Fax: +33 (0)1 40 46 82 43

galerie.mermoz@wanadoo.fr

Ana & Antonio C sinive







RUE DES MINIMES 31 1000 BRUXELLES

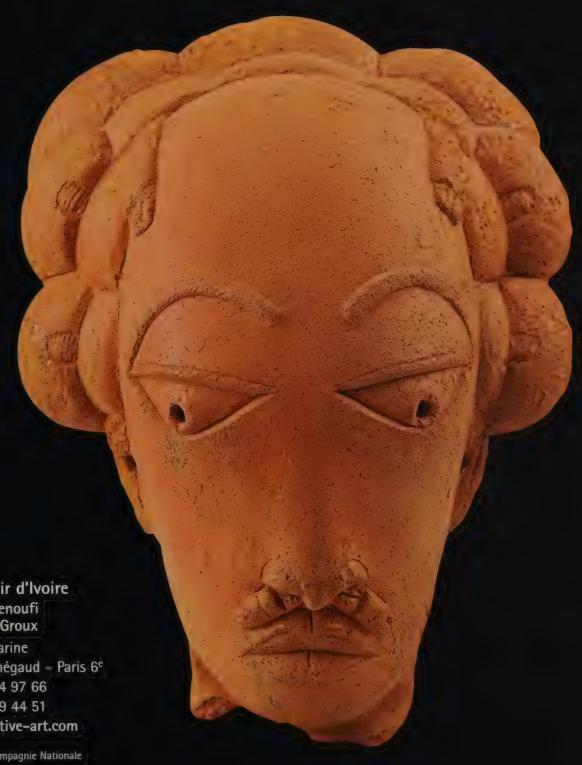
Tél & Fax. 1+32.2.511.10.27 Cell 1+32.475.467.315

email: patrick.mestdagh@marine.be website @www.patrickmestdagh.be kali lalani, wood neckresi, Rongs 18th Century

Galerie Noir d'Ivoire



Arts premiers



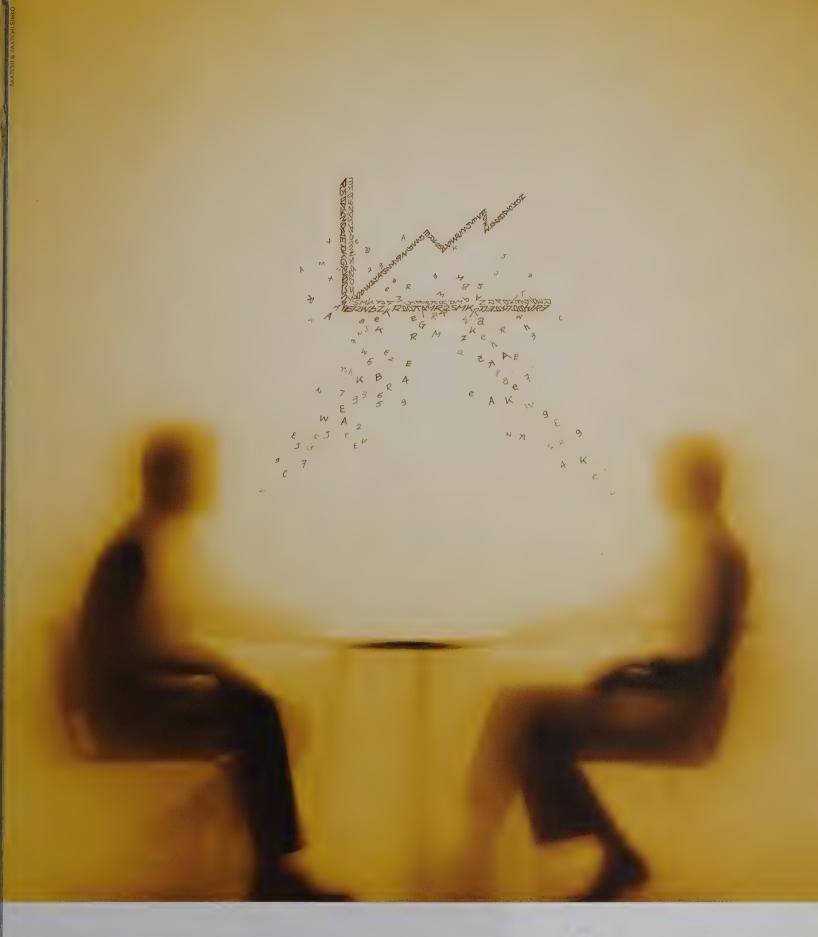
Galerie Noir d'Ivoire Yasmina Chenoufi & Reginald Groux 19, rue Mazarine 18, rue Guénégaud - Paris 6e Tél. 01 43 54 97 66 Tél. 01 43 29 44 51 info@primitive-art.com

Membre de la Compagnie Nationale des Experts Membre du Syndicat National des Antiquaires



Bruxelles

Tél. 02 / 513 01 75



Et si on se parlait en privé?

La protection et la valorisation d'un patrimoine exigent une liberté de décision, une expertise des marchés internationaux et des solutions d'investissement adaptées à tous les scénarios.



Lombard Odier Darier Hentsch & Cie

Banquiers privés depuis 1796





Coupe KORO Nigéria hauteur: 51 cm

L'ACROSONGE

WILLIAM SIEGAL GALLERIES



Long Fringed Tunic Cotton and camelid wool yarns Nasca Culture South Coast of Peru 200 - 600 A.D. 71" x 60" (180 x 152 cm)

Ancient & Historic Textiles & Objects from Pre-Columbian, Aymara, Chinese, Indonesian & African Cultures

135 WEST PALACE AVE, SUITE 101, SANTA FE, NEW MEXICO87501
TEL: 505.820.3300 FAX: 505.820.7733 www.williamsiegalgalleries.com



With over 40 years of market leadership, season after season Sotheby's is entrusted with the greatest collections and important individual works of African, Oceanic and Pre-Columbian art

ABOVE: BABY CARRIER, KAYAN DAYAK, BORNEO SOLD AT THE AFRICAN & OCEANIC ARTS, COLLECTION PAOLO MORIGI PART 2. PARIS AUCTION, DECEMBER 6 & 7.

RIGHT: A FINE AND RARE YORUBA PALACE DOOR BY OLOWE OF ISE SOLD AT THE AFRICAN & OCEANIC ART NEW YORK AUCTION, NOVEMBER 11.



Austions in New York, 1334 York Avenue, 18021 May & November 2000 Austinus in Paris, Galerie Charpentier 75, Rue do Faubourg Salat-Humaré, 73008 Tusse & December 2008

: Mgritta) (** : London, John J (101) | 34 (0)20 7293.5)) 6 New York: Savan Kliman (** 12)2 894/(3)2 Paras, Marguerite de Sabran, Isabollo Hamini & Patrick Capiar (**) | 1 5165 1115 Cathlogovi & Subscriptions; -1 241 352,9151 (**) (**) 23 1 5505 5569 (**) 44 (0) 20 7795 6444 (**) (**) (**) (**) (**)



Sothebys



Galerie Meyer Oceanic Art
17 Rue des Beaux-Arts Paris 75006 France
TEL: (+ 33) (0) 1 43 54 85 74
FAX: (+ 33) (0) 1 43 54 11 12
MOB: (+ 33) (0) 6 80 10 80 22
ajpmeyer@aol.com
www.galerie-meyer-oceanic-art.com

Ancestor Figure. Sepik River, Melanesia. Figure d'Ancêtre: Fleuve Sepik, Mélanésie. 62,5 cm. Ex. Coll.: Pignon

JACQUES GERMAIN

ARTS D'AFRIQUE NOIRE



Busine d'Anestrie Nevalha Nevalu XIX[®] circle II II co

the roll arms and but 1988

1625, RUE CLARK, SUITE 706 MONTREAL, CANADA H2X 2R4
TEL 514 278 6575 FAX: 514 278 9430 (New York) 212 592 1985

www.jacquesgermain.com

Alain Lecomte

Membre de l'Organisation Internationale des Experts (ORDINEX)



Galerie A. Lecomte

21 rue Guénégaud 75006 Paris. Tél/fax : 33 (1) 43 54 13 83 ou 33 6 83 23 75 53 www.alain-lecomte.com • www.antikaparis.com/lecomte • lecomte.afrique@wanadoo.fr

Caresse d'orchidées par Cartier



Editorial



« Une Europe fondée sur la culture »

La politique n'est pas vraiment au centre de mes préoccupations mais je suis une Européenne convaincue et l'art comme la culture font partie de ma vie ; c'est la raison pour laquelle ce sujet me passionne.

S'il existe un écrivain qui offre une leçon par ses paroles et par ses actes, c'est bien Jorge Semprun. L'histoire de l'Europe, ce sont d'abord des guerres, des « déchirures que l'Europe s'est infligée à elle-même », et Semprun, ancien résistant, déporté, en est un témoin qui fait autorité. Son œuvre littéraire est centrée sur la mémoire ; elle est marquée par l'expérience de ce mal absolu que fut le totalitarisme. Pour lui, l'Europe représente les valeurs essentielles : la résistance, la démocratie, la lutte contre les dictatures, l'espoir et la fraternité. Depuis plusieurs années, il ne cesse de proclamer que la culture est le véritable enjeu politique dans la construction de l'Europe. Rappelons que Semprun a été ministre de la Culture du Gouvernement espagnol de 1988 à 1991.

Il est vrai qu'à l'origine, la construction européenne, basée sur la réconciliation des nations, reposait essentiellement sur l'économie, puis sur le juridique et le social. Depuis la signature du traité de Maastricht en 1993, les compétences de l'Europe sont élargies à la culture mais sa place reste très mineure.

Lorsque nous pensons à l'Europe, les mots : règlements, organisation, droits, monnaie unique nous viennent à l'esprit. Nous oublions qu'elle est avant tout constituée d'êtres humains avec ce qu'ils transmettent de savoirs, de techniques, de représentations... Le partage au sein de cet espace constitue le principe même de la culture commune.



Semprun nous rappelle que l'affirmation de notre identité ne doit pas conduire à une exclusion des autres, mais qu'elle nous offre, bien au contraire, une occasion de mettre en œuvre la solidarité et le partage.

Jusqu'à voici quelques mois, on pouvait penser que les décideurs politiques européens connaissaient très mal ou sous-estimaient les forces de coopération entre les acteurs culturels. Mais à l'initiative du Président Chirac, les Rencontres pour l'Europe de la Culture se sont déroulées les 2 et 3 mai 2005 à la Comédie Française à Paris, rassemblant les artistes, intellectuels et politiques de tous les États membres de l'Union.

Renaud Donnedieu de Vabres, ministre français de la culture, a déclaré lors de son intervention que « le projet de prospérité économique et sociale de l'Europe, rassemblé autour d'un projet politique, ne prendra tout son sens que s'il est fondé sur la culture. Ce qui réunit profondément les Européens, ce sont leurs affinités culturelles : unité et diversité ».

Espérons que des initiatives concrètes puissent être désormais prises pour inciter l'Europe à gérer sa diversité culturelle et encourager le dialogue à travers l'art et le patrimoine commun.

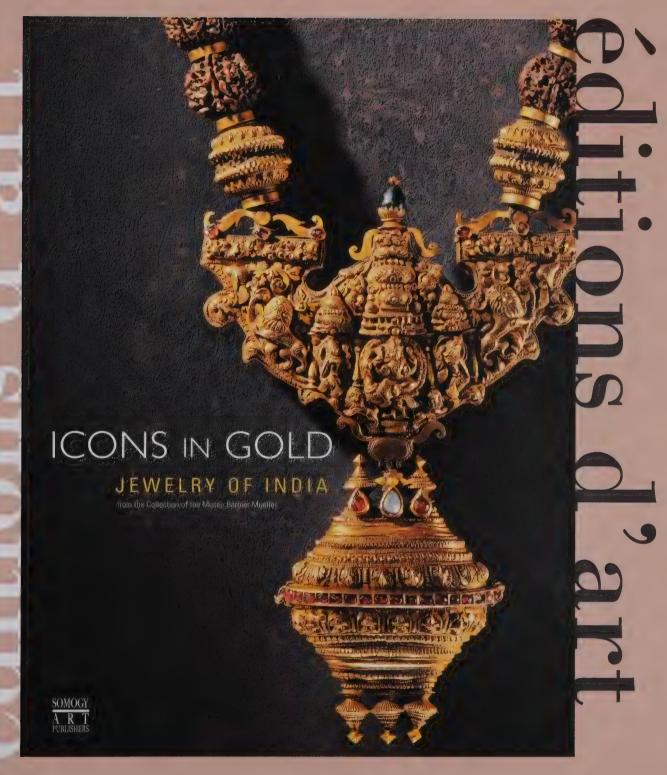
D'origine portugaise, de nationalité française, éditrice de cette revue suisse, constituée d'articles d'auteurs de tous continents, imprimée en Italie en trois langues et réalisée en collaboration avec l'équipe du musée de Barcelone, j'espère apporter ma modeste contribution à la diffusion de la culture non seulement en Europe mais bien au-delà, dans un esprit d'ouverture aux cultures du monde.

Somogy

57, rue de la Roquette 75011 Paris

téléphone + 33 (0) 1 48 05 70 10

télécopie + 33 (0) 1 48 05 71 70



22 x 30 cm relié sous jaquette 176 pages 140 illustrations SOMOGY ÉDITIONS D'ART Somogy



UN MAGAZINE CONSACRÉ AUX ARTS

de l'Antiquité, de l'Afrique, de l'Asie, de l'Océanie et des Amériques





ARTS & CULTURES

est publié par

les Associations des Amis des Musées Barbier-Mueller de Genève (fondée en 1978) et de Barcelone (fondée en 1998)





Directrice de publication

Laurence Mattet

Graphisme et production

Atelier KI

Photographies
Studio Ferrazzini Bouchet

Dessins et cartes Helder Da Silva

Photolitho, impression et reliure **Musumeci S.p.A.**

de gauche à droite, de haut en bas

p 101 Décor terminal d'un dais. Province du nord Hebei

p 136 Dieu des montagnes à la Huaca de la Luna

p. 218 Tamu Rambu Yuliana, princesse de Sumba

p. 274 Statuette moai miro de l'île de Pâques

ARTS & CULTURES

est coéditée avec les éditions SOMOGY

57, rue de la Roquette - 75011 Paris

Tel: ++ 33 1 48 05 70 10 - Fax: ++ 33 1 48 05 71 70

e-mail: somogy@magic.fr



L'édition anglaise de ARTS & CULTURES

est distribuée par Continental Sales, Inc.

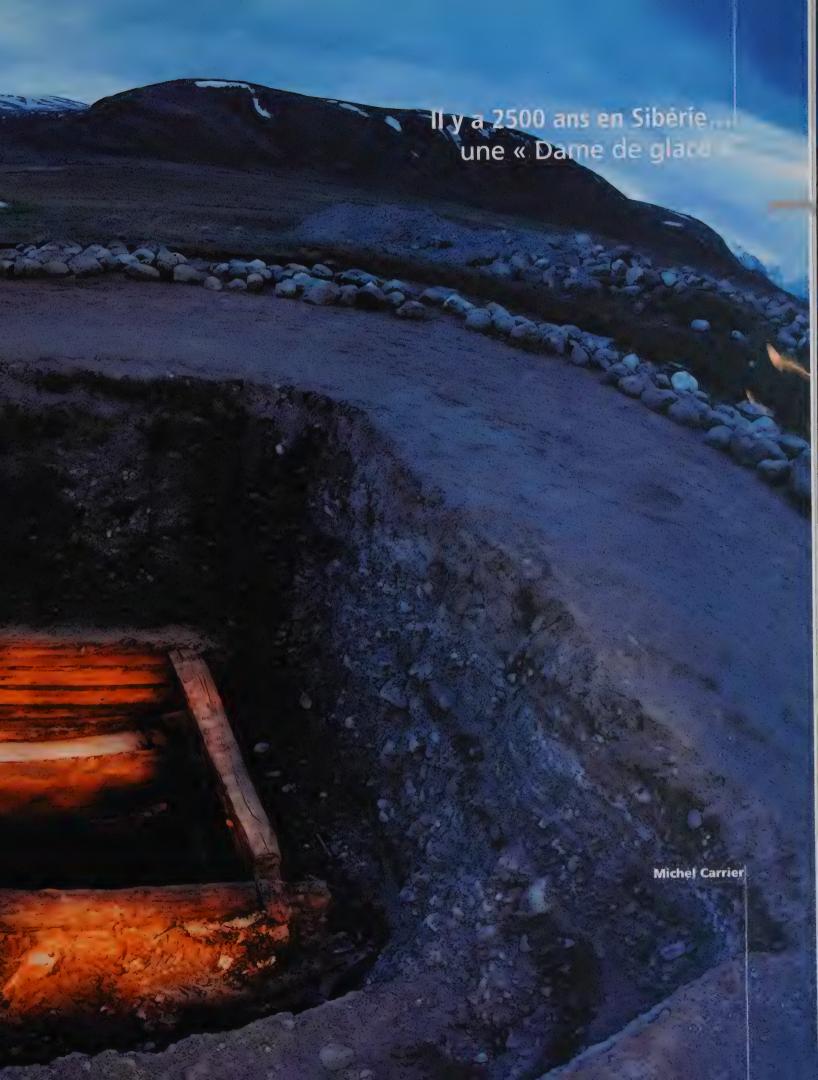
213 W. Main St.

Barrington, IL 60010

Tel: ++1 847 381 6530 • Fax: ++1 847 382 0419

		Arts & Cultures	
		ommaire	3
	Michel Carrier	Il y a 2500 ans en Sibérie Une Dame de glace	p. 36
	Emmanuel Anati	La parabole du masque	p. 54
	Joan-Louis Zimmermann	L'Anatolie à l'âge du bronze. Disques du pays de Hatti	p. 74
	Emma Bunker	Le nord de la Chine au l ^{er} millénaire av. JC. Les ornements de la région <i>beifang</i> .	p. 90
	Santiago Uceda Castillo	Huaca de la Luna au Pérou : le temple du dieu des montagnes	p. 124
	L'ART ROYAL D'IFÉ, NIGERIA :		
	Frank Willett	• Le hasard fait bien les choses. Découvertes archéologiques à Ifè	p. 144
	Floriane Morin	• Les royaumes d'Ifè et de Bénin	p. 156
	A RANGOS REL	Les Toyaumes à ne et de benin	p. 150
	John Picton	Un masque yoruba et ses références sculpturales	p. 158
	Pierre Amrouche	Aristide Courtois, le brûleur de cases	p. 180
		Huit masques en quête d'auteur	p. 190
	Georges Breguet	Vie et mort de Tamu Rambu Yuliana, princesse de Sumba	p. 200
	BRONZES DE DÓNG SON :		
	Nguyên Viêt	• Les situles en bronze	p. 234
1 816 5553	Pieter Meyers	Fonte dans un moule à pièces	p. 264
	Anna Bennett	Fonte à la cire perdue	p. 268
	Catherine et Michel Orliac	Dans l'intimité d'un <i>moai miro</i> , statuette de l'Ile de Pâques	p. 272
(See	Gilles Bounoure et Patrice Allain	Jacques Viot au pays des korwar, Papouasie occidentale	p. 284
	Nigel Barley	Journal de mon année sabbatique	p. 300
	Monique Barbier-Mueller	Merde d'artiste : Art contemporain	p. 306
	Claude Lévi-Strauss	L'ethnologue devant les identités nationales	p. 308
	CONFIDENTIELLEMENT VÔTRE :		
	Jean Faul Barbier Mueller	Crotte ou trésor	p. 320
		Le peuple des ombres	p. 325
		• We, the Happy Few	p. 333
		• Arman, adieu l'ami	p. 340
		Nos amis chez nous. Nous chez nos amis	p. 342
		Liste des membres	p. 348
		Name of the Control o	~ 353
		Essae des annoncetas s	p. 352





Une mission archéologique russe sur le plateau d'Ukok

En cette froide et radieuse journée de l'été 1993, le lieutenant Mikhaïl Chepanov croit être victime d'un mirage. Il fait arrêter le camion cahotant à 2300 mètres d'altitude sur le terrain inégal du plateau d'Ukok, évitant les petits lacs dont l'eau, chaque matin, est gelée. Tout autour de la plaine, les pics enneigés de la chaîne de l'Altaï brillent de mille feux. Devant ses yeux, une poignée d'hommes et de femmes qui ont monté leurs tentes, le regardent venir à eux en souriant.

Chepanov les considère, le sourcil froncé. Les insolites visiteurs saventils que la barrière de barbelés clôturant le « no man's land » qui sépare la Russie de la Chine ne se trouve qu'à un jet de pierre ? Comment sont-ils venus jusqu'ici, puisque aucun véhicule tout terrain ne stationne près de leur campement ?

« Qui commande ici ? » demande le lieutenant.

Une jeune femme avenante se présente. Natalya Polosmak (prononcer Poloshmak), est accompagnée de son mari, Vyacheslav Molodin. Ces deux scientifiques œuvrent pour l'Institut d'Archéologie et d'Ethnographie de Novosibirsk, capitale de la Sibérie occidentale, à cinq heures d'hélicoptère au nord du lieu où l'on vient de les déposer. L'appareil doit les rapatrier dès leurs recherches accomplies. Ils présentent au lieutenant leur ordre de mission : faire des fouilles sur le plateau d'Ukok, que l'on sait parsemé de nombreux « kourganes » (tumulus funéraires, en russe), formés d'un entassement de grosses pierres d'assez faible hauteur, circulaire et d'un diamètre variable : de quatre à une douzaine de mètres, davantage dans d'autres plaines de montagne et vallées.

« Peut-être pouvez-vous nous aider, vous qui connaissez bien la région ? » hasarde le Dr Polosmak.

Pages de titre: Sur le plateau d'Ukok, la fouille du kourgane choisi par le Dr Polosmak révèle une construction de bois. Le sarcophage, toujours empli de glace, se trouve tout proche de l'une des parois. © Charles O'Rear.





Le lieutenant se montre très coopératif et son aide s'avère précieuse. Il indique aux archéologues russes un certain nombre de kourganes : notamment une butte de bonnes dimensions, proche d'environ neuf mètres des barbelés. Natalya Polosmak décide de fouiller cette tombe, parmi celles aperçues du haut du camion militaire. L'avenir va pourtant en décider autrement...

Le lieu de la découverte des « tombes gelées »

La partie nord-occidentale de la haute et longue chaîne de l'Altaï ou Altay, ces Alpes asiatiques qui relient le sud de la Sibérie au nord-ouest de la Chine, était russe jusqu'en 1991, lors de la dissolution de l'Union soviétique. L'année suivante, un petit État indépendant fut constitué (en même temps que d'autres, voisins). Il prit le nom de « République de l'Altaï » (carte II). Sa population se chiffre actuellement à quelque deux cent mille habitants, ethniquement mongoloïdes : des Ouïgours, des Kyrgyz, des Kazakh, des Ogouz et d'autres.

La capitale de cette république, Gorno-Altaï, une ville de moins de soixante-dix mille habitants, est maintenant dotée d'un « embryon » de musée. Un sentiment russophobe s'est manifesté en 2002 dans la petite république, par l'interdiction faite aux archéologues de Novosibirsk de poursuivre leurs recherches. Le plateau d'Ukok possède une dimension sacrée pour les Altaïens actuels. Il n'est pourtant pas certain qu'il s'y trouve un plus grand nombre de kourganes, de sépultures antiques, que dans d'autres vallées situées au pied des hauts sommets, là où les pasteurs conduisaient leurs troupeaux d'ovins et de chevaux en hiver, lorsqu'ils descendaient des pâturages de haute altitude où ils s'étaient transportés durant l'été.

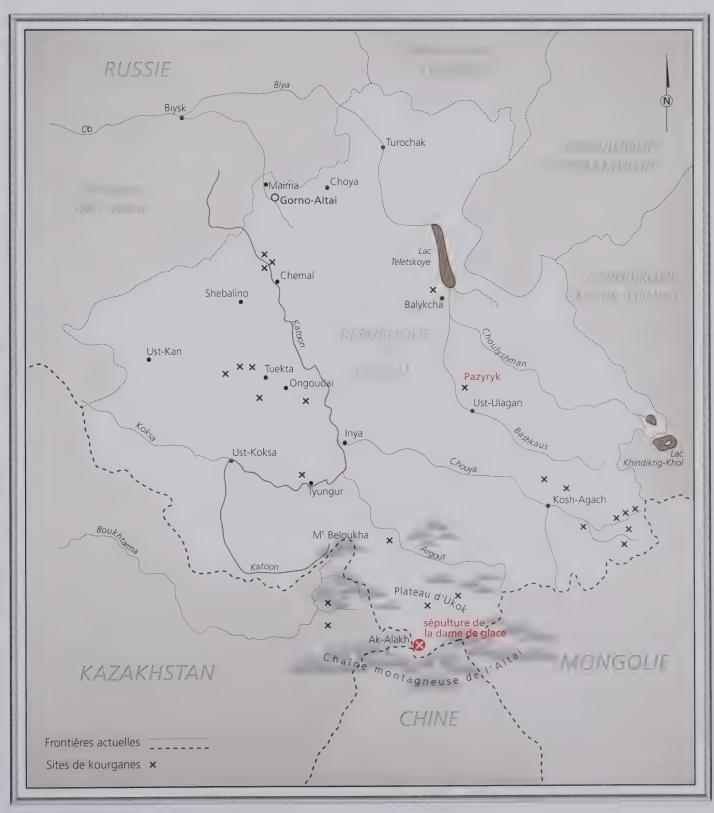
Il n'est nullement prouvé, non plus, que les tombes contiennent les restes des « ancêtres » des Altaïens. Plusieurs squelettes sont de type indiscutablement caucasien. Nous y reviendrons.

Fig. 1. Au coeur des paysages grandioses de la chaîne de l'Altaï, des tertres recouverts de pierraille signalent les lieux de sépultures antiques restés non fouillés.

© Henri-Paul Francfort, Mission Archéologique Française en Asie Centrale.



Carte I. L'Eurasie. Les civilisations de l'Antiquité.



Carte II. La république de l'Altaï.

L'origine du style animalier des steppes

L'historien grec Hérodote, qui écrivait au Ve siècle avant notre ère, a minutieusement décrit les coutumes des Scythes. Selon l'auteur antique, leurs pratiques funéraires comportaient les sacrifices de concubines, de chevaux, le creusement d'une grande fosse carrée ainsi que le dépôt du corps « dont le ventre a été ouvert, vidé, rempli de souchet broyé, d'aromates, de graines de persil et d'anis et recousu », exactement comme les dépouilles des *Pazyryk*. D'après Hérodote toujours, (qui, sur ce point, n'est pas suivi par les spécialistes actuels), les Scythes arrivèrent des « pays hyperboréens » puis chassèrent les Cimmériens pour s'installer dans les steppes du Don et en Crimée. En effet, les Scythes ou leurs parents les Saka parlaient une langue indo-iranienne. Il est prouvé qu'au VIIe siècle avant J.-C., nombre d'entre eux franchirent le Caucase et entrèrent comme mercenaires au service de rois (celui d'Assyrie notamment). La fameuse tombe de Ziwiyé, dans le Kurdistan iranien, datée de 650 à 600 avant J.-C., fut la dernière demeure d'un chef scythe (carte I).

L'appellation « scytho-sibérien » réfère à une relative identité dans certaines coutumes funéraires et dans le partage d'un « style animalier » présent jusque dans le nord-ouest de la Chine. Ce phénomène culturel a entretenu la conviction que les Scythes comme les autres populations d'ascendance caucasienne s'étaient élancés vers l'est, après le VIIe siècle.

Cette théorie, contraire à la conviction d'Hérodote, lequel rattachait les Scythes à la Sibérie, pourrait bien avoir été remise en cause par la découverte et l'examen (en 1971-1974) du kourgane d'Arzhan ou Arjan, dans la Touva (à l'est de la culture de *Pazyryk*, non loin de son périmètre). L'immense sépulture, mise au jour par Gryaznov, comportait soixante-dix chambres funéraires en rondins entourant, en étoile, la sépulture d'un roi et de sa femme (ou sa concubine). Elle remonte au IX^e siècle avant notre ère. Ce complexe funéraire est donc considéré comme antérieur à l'établissement des Scythes sur la mer Noire, si rien ne vient contredire les dates avancées par Gryaznov, largement acceptées par les archéologues de la fin du XX^e siècle.

Un seul exemple atteste de l'importance du site d'Arzhan. Bien que pillé durant l'Antiquité, le tumulus a livré deux représentations d'un félin enroulé : l'un en bronze de grande dimension, placé sur le poitrail d'un cheval (**fig. 2**), l'autre en or, plus petit. En effet, le « félin enroulé » constitue l'un des motifs favoris des Scythes. Cette figure stylisée décore le pommeau d'un poignard à manche d'or découvert sur le site de Ziwiyé au nord de l'Iran (**fig. 3**) ; une autre en os (**fig. 4**), de fonction imprécise, a été acquise par le musée Barbier-Mueller d'un antiquaire de Téhéran en 1960, avec plusieurs autres objets scythes, réputés provenir du Kurdistan iranien.

Une question se pose désormais : l'art animalier des steppes, dit « scytho-sibérien », ne serait-il pas né dans le sud ou le centre de la Sibérie ? Si cette supposition se confirmait, elle repousserait alors le lieu de l'origine des premières langues indo-européennes, réputées être originaires des steppes, plus à l'ouest, entre le Dniepr et la Volga.

Fig. 2. Plaque de bronze en forme de panthère enroulée. Probablement destiné à orner le poitrail d'un cheval, cet objet appartient au mobilier funéraire déposé dans l'immense kourgane royal d'Arzhan, en actuelle république de la Touva. VIII^e- VII^e siècle av. J.-C. Diam.: 25 cm.

© Musée National de la Touva, Kyzyl.

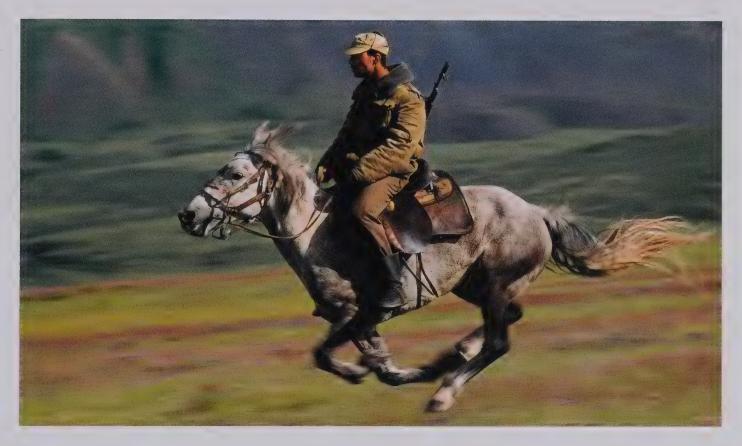
Fig. 3. Pommeau d'épée en or provenant de la tombe royale scythe de Ziwiyé. Ce site archéologique découvert en 1947 dans le Kurdistan iranien est daté du VII^e siècle av. J.-C. Le « trésor de Ziwiyé » comportait un mobilier incrusté d'ivoire ainsi que des armes, des bijoux d'or et d'argent. Diam. : 4 cm. © Collection The Ernest Erickson Foundation.

Fig. 4. Bouterolle en os d'un fourreau d'épée. Cette pièce finement gravée provient du nord-ouest de l'Iran. Datée des VII^e-VI^e siècles av. J.-C., elle est attribuée à la culture des nomades scythes, très proche de la civilisation assyrienne. Diam. : 7,5 cm. Inv. 245-82. Musée Barbier-Mueller.









La saison d'été est fort brève, raison pour laquelle les semi-nomades campaient dans les pâturages d'altitude sous des tentes en feutre semblables à celles que l'on voit encore dans les steppes sibériennes. Pour résister à l'hiver très long, ils construisaient, dans les vallées et les plateaux comme celui d'Ukok, de solides cabanes en rondins, composées majoritairement de troncs de mélèze et dont les interstices étaient obstrués avec de la mousse.

En entamant des recherches sur le plateau d'Ukok, limitrophe de la Chine et non loin de la frontière avec la Mongolie, Natalya Polosmak a suivi le conseil d'un confrère ayant réalisé plus de 150 fouilles de kourganes de la culture dite de *Pazyryk* (entre 700 et 200 avant notre ère) mais n'ayant jamais exploré Ukok (**fig. 1** et **14**).

Les sépultures de Pazyryk

Les « tombes gelées » n'étaient pas un phénomène inconnu, lorsqu'en 1947-1949, Serguei Rudenko fouilla méticuleusement, dans la vallée de Pazyryk (environ deux cents kilomètres au nord-ouest d'Ukok), une série de tombes dont le contenu avait été préservé par le gel. Un archéologue nommé Radloff avait déjà observé une sépulture congelée en 1865 dans l'Altaï, là même où M. P. Gryazov devait fouiller le « kourgane n°1 » en 1929. Mais dans son important ouvrage intitulé « les tombes gelées de Sibérie », heureusement traduit en anglais, S. Rudenko ne cite pas son prédécesseur. Il se contente de rappeler qu'il est lui-même le véritable « découvreur » de Pazyryk, puisqu'en 1924 déjà, il avait effectué quelques « tranchées d'exploration » !

Le gel permanent

La découverte, par S. Rudenko, de tissus de feutre ornés de décoration en appliqué (**fig. 6**), de tapis de Chine et de Perse - les plus anciens connus (ils remontent au milieu du 1^{er} millénaire avant l'ère chrétienne) - parmi d'autres merveilles conservées au musée de

Fig. 5. Rejoignant au galop son poste à la frontière kazakhe, le soldat russe Sasha Vasilyev monte le cheval qui menait jadis ses ancêtres nomades au cœur des steppes.

© Charles O'Rear.



l'Hermitage à Saint-Pétersbourg, reste sensationnelle. Il est compréhensible que tout archéologue russe penché sur les cultures des nomades et semi-nomades des steppes ou taïgas (forêts) d'altitude de la Sibérie méridionale, ait rêvé de découvrir un kourgane sous lequel le sol soit gelé en permanence. Cette circonstance miraculeuse permet la conservation des matériaux périssables composant l'accoutrement du défunt mais aussi celui des concubines et des chevaux sacrifiés pour l'accompagner dans l'au-delà. On s'empressera d'ajouter que les conditions idéales pour que la glace du sous-sol ne fonde jamais ne sont pas toujours réalisées. Certains kourganes, même haut placés, ne surmontent que des sépultures en pleine terre, sans trace de gel, où la chair des défunts, les tissus, tout ce qui était en fait périssable a disparu. 5. Rudenko soupçonnait que le pillage des tombes, dans l'Antiquité et même parfois peu de temps après l'enterrement, ait pu créer un effet de courant d'air. Ainsi, des trous pratiqués pour parvenir à la chambre mortuaire, auraient aussi facilité le remplissage de celle-ci par l'eau,

presque aussitôt gelée. La tombe d'Ukok, intacte, contrairement à toutes celles découvertes par S. Rudenko, a montré l'inexactitude de cette hypothèse. Selon le Dr Polosmak, le terrain était gelé en profondeur au moment même où les parents, les serviteurs de la défunte (dans le cas d'Ukok) creusaient. Plus tard, l'amoncellement des pierres du kourgane forma un « bouclier » rejetant la chaleur du soleil, renforçant l'effet de gel permanent (permafrost).

Fig. 6. Fragment d'une couverture de selle en feutre dépeignant un griffon. Ce tissu a été découvert dans la tombe n°2 du complexe funéraire de Pazyryk lors des investigations archéologiques de S. Rudenko en 1948. Il est daté du V^e siècle av. J.-C. Feutre, appliques et broderies. © Musée de l'Hermitage, Saint Petersbourg.

Les influences mêlées scytho-sibériennes

A Pazyryk, en 1947, S. Rudenko explora minutieusement le « kourgane n°2 », puis trois autres et en 1949, le cinquième. Les sculptures, décors et meubles, l'ornementation des vêtements, découverts dans la glace comme les tatouages marquant la peau préservée des cadavres soigneusement embaumés, sont frappés au coin de ce style artistique baptisé « scytho-sibérien ». Beaucoup pensent qu'il se répandit d'ouest en est par les incursions de tribus indo-européennes, scythes ou apparentées, qui commerçaient avec les nomades asiatiques dont ils partageaient le mode de vie. Pour d'autres, les Scythes de la mer Noire seraient venus du centre de la Sibérie, peuplée jusqu'au 1er millénaire avant l'ère chrétienne de Caucasiens (voir l'encadré sur l'origine du « style animalier des steppes »). D'où la diffusion dès le IXe siècle de certains motifs animaliers d'est en ouest, tandis que d'autres thèmes empruntés à la Mésopotamie, comme le félin attaquant un cervidé ou le griffon, auraient été introduits depuis le Proche-Orient jusqu'en Sibérie, puis de là jusqu'aux frontières de la Chine.

En conclusion, rappelons qu'en 1995, un troisième corps momifié, congelé et tatoué, a été découvert par l'archéologue V. Molodin. Nous ne l'évoquerons pas ici, si ce n'est pour indiquer que le défunt, un jeune homme enterré avec ses armes, avait conservé son abondante chevelure blonde tressée, ce qui nous rapproche de l'Occident.

Avant de nous pencher plus longuement sur certains des problèmes se posant aux archéologues dans leur étude de la culture (assez homogène) de *Pazyryk*, revenons à cet été de 1993, lorsque le Dr Polosmak et son équipe s'attaquent au kourgane n°1 du site funéraire d'Ak-Alakh qu'ils ont décidé de fouiller sur le plateau d'Ukok (**carte II**).

Fig. 7. Coupe présentant la structure initiale du tumulus II appartenant au complexe funéraire de Pazyryk, fouillé par S. Rudenko en 1947-1948.

Ukok : la découverte de la sépulture

Toutes les tombes des *Pazyryk* sont construites sur le même modèle : une chambre funéraire enterrée profondément, semblable à une cabane en rondins, couverte d'autres sections de troncs de mélèzes, puis un remblai de terre et enfin un tertre d'une faible hauteur, composé de fragments de rochers de grandeur inégale, jamais considérable (**fig. 7**).

« Squatteurs de tombes »

La sépulture du plateau d'Ukok ne fait pas exception. En raison de la quantité de neige accumulée par un hiver persistant, le Dr Polosmak ne peut parvenir jusqu'au kourgane choisi, tout près de la frontière. Elle décide alors de fouiller un tertre à faible distance de l'endroit où les camions transportant son matériel se sont arrêtés. Son intuition la conduit à faire l'une des plus remarquables découvertes de la fin du XXe siècle : celle du tombeau d'une femme de haute taille, enterrée avec tous les honneurs réservés d'ordinaire aux personnages masculins importants. Les corps de six chevaux sacrifiés avaient été placés dans la fosse tout près de la « cabane » funéraire.

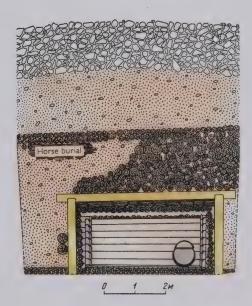




Fig. 8. Après des semaines de déblaiement, l'équipe d'archéologues voit enfin apparaître la structure de rondins dévoilant le sarcophage scellé, inviolé de la « Dame de glace ». © Charles O'Rear.



Mais avant de parvenir jusqu'à la « princesse des glaces » (un des nombreux surnoms donnés à l'inconnue), les archéologues ont une désagréable surprise. Au bout de deux semaines consacrées à extraire les rochers formant le tertre, ils découvrent un trou dans l'un des angles de la tombe carrée, dont on distingue désormais l'emplacement. Des pillards étaient passés par-là. Le sort de toutes les sépultures de la vallée de Pazyryk étudiées par S. Rudenko semble se répéter!

Le lendemain, à une faible profondeur, le Dr Polosmak découvre le cercueil très simple d'un homme pour lequel les voleurs s'étaient donné une peine inutile : de toute évidence, il avait été inhumé sans faste, avec de maigres dons funéraires mis à part les trois chevaux couchés au-dessus de son cercueil. En effet, lors d'une période antique plus tardive, des peuplades ont vraisemblablement trouvé commode ou prestigieux de « squatter » les kourganes des *Pazyryk*, comme c'est le cas à Ak-Alakh, sur le plateau d'Ukok.

Le sarcophage scellé par la glace

Les assistants des archéologues se remettent à leurs pelles. Bientôt, le sol gelé apparaît. Pour la première fois, les scientifiques contemplent une tombe intacte où les présents faits à la disparue, les parures, les objets mobiliers, les ornements des chevaux sacrifiés, se présentent tels qu'ils ont été disposés, il y a deux mille quatre cents ans ; divers tests ont permis de dater le kourgane d'Ukok du milieu du Ve siècle avant J.-C.

Fig. 9. Telle une procession solennelle sur le plateau d'Ukok, l'équipe des archéologues russes transporte la « Dame de glace » vers une demeure de fortune, laissant le sarcophage vide. © Charles O'Rear.

On finit par atteindre les rondins couvrant la chambre mortuaire, soudés par la glace qui remplit la cabane souterraine. En versant de l'eau chaude puisée dans le petit lac voisin, le Dr Polosmak aidée de ses assistants dégage un espace suffisant pour apercevoir le couvercle du cercueil. Celui-ci, identique à ceux déjà connus de la culture de *Pazyryk*, a été creusé dans un seul tronc de mélèze (**fig. 8**).

Plus tard, l'examen scientifique du bois laissera apparaître que le sarcophage a été confectionné à partir d'un arbre fraîchement abattu. Les rondins de la chambre mortuaire étaient, eux, vieux de quelques dizaines d'années au moment de l'enterrement : peut-être avaient-ils servi à édifier une habitation ?

L'équipe dégage les clous d'alliage de cuivre qui fixaient le couvercle au cercueil et le soulève. Rien. Rien ne s'offre à la vue des spectateurs retenant leur souffle. Rien, si ce n'est la glace opaque emplissant le sarcophage, preuve que l'on vient de découvrir la seule tombe des *Pazyryk* à ne pas avoir été violée depuis la fouille de la première en 1929.

Ces circonstances extraordinaires suffisent à affirmer la dimension particulière de cette découverte, même si le mobilier funéraire présent dans la tombe ne peut rivaliser avec les richesses exhumées à Pazyryk par S. Rudenko, des décennies auparavant.

Le tombeau d'une femme de haut rang

Avec des soins infinis, l'équipe des archéologues russes fait fondre la glace envahissant le sarcophage. Peu à peu émerge un corps en mauvais état de conservation ; la putréfaction avait probablement fait en partie son œuvre avant que l'eau ne filtre dans la tombe et ne gèle (**fig. 9**).

Jeune et belle

Près de la défunte, des graines de coriandre ont été disposées dans un petit bol de pierre grossièrement fabriqué. Leur présence au chevet du sarcophage s'expliquerait de deux manières : soit leur parfum était censé agrémenter le dernier voyage de la défunte, soit les graines brûlées en abondance servaient à masquer l'odeur du corps en décomposition, lors des préparatifs du dernier séjour de la jeune femme.



Celle-ci était allongée sur le côté droit, telle une dormeuse. Les cheveux avaient disparu de son crâne décharné; ses yeux, retirés des orbites, avaient été remplacés par de petites balles en matériau végétal, sur lesquelles les paupières closes offraient au visage une expression paisible. L'étude du corps permet aux scientifiques russes de conclure que la défunte était âgée d'environ 25 ans, grande pour son époque (1,70 m) et de peau blanche. Ses cheveux châtains, ses longues mains et les tatouages couvrant ses deux bras jusqu'aux poignets laissent à penser que cette jeune femme devait être d'apparence noble et gracieuse.

De précieuses étoffes

Avec d'infinies précautions, les archéologues retirent du cercueil les fragments d'une veste en fourrure de martre et d'une jupe de laines de chameau et de chèvre alternant en bandes horizontales brunes et blanches (**fig. 10**). Une partie de sa blouse de soie jaune subsiste encore ; les analyses des fibres démontrent — chose étonnante — que ce vêtement avait été confectionné au moyen de soie sauvage et non de soie cultivée, comme en exportait déjà la Chine à cette haute époque. Les cocons de vers à soie sauvage étaient récoltés dans différentes régions, telles la Crète ou l'Inde.

Sous le microscope, la coupe des fibres prélevées sur la chemise, présente une section ronde, très différente d'aspect de celle des fibres provenant des cultures chinoises. Néanmoins, il est actuellement impossible de situer le lieu d'importation de la soie trouvée sur la momie. On penche plutôt pour l'Inde. Cet habillement était complété de longs bas de feutre.

Les parures couvertes d'or

Glissé dans un étui de feutre, un miroir en argent poli avait été déposé entre les jambes de la jeune femme. Il est incrusté dans un manche prolongeant le disque de bois dont la face externe est gravée de cervidés. A ses pieds, on avait ménagé un espace suffisant pour y placer une coiffe d'apparat en feutre tendu sur une armature de baguettes de bois. Des figures d'animaux fantastiques, quinze oiseaux de bois recouverts de feuille d'or, agrémentaient cette coiffe, si haute (61 centimètres) qu'elle occupe près d'un tiers du cercueil.

Ornant le cou de la dame, un torque de bois supportait huit représentations de félins ailés, ciselés et fixés au support. Ce bijou était entièrement recouvert d'or. De plus, une rangée de petits chameaux en bois doré avait jadis formé un collier ; quelques perles entouraient l'un de ses poignets.

Amazone ou chamane

La jeune disparue avait donc été enterrée en grande pompe, selon le cérémonial consacré aux chefs les plus puissants. Six chevaux (assez vieux il est vrai !), lui furent même remis en présents. L'ampleur inattendue des honneurs rendus à cette jeune femme avait conduit le Dr Polosmak à la considérer comme une guerrière (l'une de ces Amazones évoquées par Hérodote), supposition justifiée par la haute taille de la dame. Aujourd'hui, l'archéologue la définit plutôt comme une prêtresse, une « femme-chamane » détentrice de pouvoirs singuliers lui permettant de communiquer avec l'au-delà.

Près du sarcophage, un récipient contenait encore des pierres et des graines de chanvre (*cannabis sativa*). La coutume scythe consistait à jeter ces graines sur des cailloux brûlants puis d'en inhaler les vapeurs. Tous les membres présents aux funérailles participaient-ils à cette expérience ? Le chamane seul entrait-il en transe pour accomplir sa tâche sous l'emprise de ces émanations ? Etait-ce le signe que la défunte était elle-même une femme-chamane, une prêtresse et non une guerrière comme il en existait chez les peuples des steppes ?

Le témoignage d'Hérodote reste frappant. Il évoque les mœurs des Scythes installés au nord de la mer Noire en ces termes : « on prenait la graine... d'un chanvre qui ressemble beaucoup au lin ». Il précise : « les Scythes se glissent sous leur abri de feutre et jettent (la graine) sur les pierres brûlantes ; elle fume aussitôt [...] Ce bain de vapeur fait pousser aux Scythes des hurlements de joie ». Ces dires nous renseignent donc sur « l'état particulier d'euphorie », plutôt que la « joie », dans lequel l'assistance entière se trouvait plongée.



Les secrets dévoilés par les analyses scientifiques

La datation de cette tombe préoccupe en premier lieu le Dr Polosmak : une date voisine du milieu du Vº siècle avant J.-C. est avancée en laboratoire par la mesure de la radioactivité du carbone 14. Mathias Seifert, scientifique de nationalité suisse participant aux recherches sur les lieux, propose la datation du bois employé à la construction de la chambre funéraire. Il examine aussi le contenu de l'estomac des chevaux sacrifiés ; celui-ci contient les traces de certaines plantes et révèle la présence d'un parasite dont le cheval est l'hôte larvaire. Ces composantes conduisent alors le scientifique à dater précisément l'inhumation dans les quinze derniers jours du mois de juin.

Une cause naturelle avait vraisemblablement entraîné le décès de la jeune femme. Un trou, pratiqué à l'arrière du crâne, est, en toute vraisemblance, ultérieur au trépas. Il aurait en effet facilité l'extraction du cerveau, remplacé par des substances aromatiques, de la même manière que les entrailles. Dans les steppes, seuls les personnages d'un rang social élevé bénéficiaient de ces complexes pratiques funéraires, minutieusement décrites par Hérodote.

Fig. 11. La « Dame de glace » reposait sur le site de fouilles à l'intérieur d'une cabane de bois construite par les archéologues. Les tatouages courant sur tout son bras gauche restent très nets. © Charles O'Rear.

Fig. 12. Tatouage ornant l'épaule gauche de la défunte. Celui-ci représente un cervidé à bec crochu, dont les andouillers se terminent par de petites têtes de griffon. La sublime contorsion de son corps entier est typique du style de l'art animalier scythe.

© Charles O'Rear.



Le cerf tatoué

Arrachée aux glaces de sa dernière demeure, la dépouille de la « Dame d'Ukok », se décompose sous les yeux des archéologues. Son corps entier avait heureusement été immédiatement photographié ; d'excellents documents transcrivent avec netteté les tatouages qui couvrent encore son bras gauche (fig. 11). Le fantastique cerf-griffon ornant son épaule (fig. 12) présente un graphisme très similaire à celui découvert sur le bras gauche, toujours, de l'occupant de la tombe II du site de Pazyryk (fig. 13) ; peut-être un chaman lui aussi ?

Dans l'urgence de préserver ce corps déjà altéré, les scientifiques de la mission prennent la décision de le transporter à Novosibirsk. Là, il peut bénéficier d'un caisson de conservation à très basse température. Par la suite, des analyses en tous genres seront rondement menées pour déterminer, entre autres, les caractéristiques raciales de la « dame d'Ukok ».

Fig. 13. Tatouage relevé par S. Rudenko sur l'épaule gauche du guerrier inhumé dans le tumulus n°2 du complexe funéraire de Pazyryk. Le motif du cerf à bec crochu, récurrent sur l'épaule de la « Dame de glace » possèderait-il une symbolique évoquant une distinction sociale commune aux deux personnages ? D'après S. Rudenko.

La mixité ethnique du sud et du centre de la Sibérie et les conflits qu'elle engendre

Pour traiter les moisissures qui couvrent peu à peu son corps, la « Dame de glace » est confiée à Moscou aux soins de l'équipe scientifique en charge de la dépouille momifiée de Lénine. Là, un spécialiste reconstitue le portrait de la défunte grâce à l'étude de l'attache des muscles sur son ossature : c'est une Européenne, une femme de race caucasienne comme on en rencontre de Moscou à Paris.

D'autres scientifiques (britanniques) se montrent plus réservés. Ils considèrent en effet que la jeune femme présente certaines particularités propres aux Europoïdes comme aux Mongoloïdes. De son côté, Rudolf Hauri, n'hésite pas à voir une Asiatique dans la défunte. Nous n'avons pu nous procurer l'analyse génétique de la « Dame » mais il est possible de s'appuyer sur les recherches du Laboratoire d'Anthropologie de Strasbourg : le prélèvement d'ADN sur deux squelettes provenant du kourgane de Sëbystei en République de l'Altaï, révèle l'origine asiatique de ces derniers.



A Pazyryk même, des hommes et des femmes (moins nombreuses) ont été identifiés comme des Caucasiens, métis des deux ascendances ou physiquement proches des Khirgiz actuels, donc de type mongol.

Les cheveux conservés ont rarement l'épaisseur, la couleur foncée et la raideur typiquement asiatiques. Ces observations conduisent à considérer l'Altaï et la Touva voisine comme des lieux de rencontre entre tribus nomades ou semi-nomades de l'est et de l'ouest. Ces groupes de population exploitaient des ressources identiques, possédaient une culture matérielle très semblable ; ils ont échangé la forme de leurs couteaux, de leurs poignards, de leurs vêtements (et leur décoration) ainsi que leurs styles respectifs dans la confection de petits objets (parure de l'homme et des coursiers) en or ou en bronze, facilement transportables.

Un conflit entre musées

Au milieu du XIXe siècle, à l'époque où Lord Elgin fit recueillir les débris éparpillés, à moitié enterrés, des frises du Parthénon, la Grèce appartenait à l'empire Ottoman. Le sultan turc se moquait éperdument de l'antiquité grecque et le sauvetage opéré par le grand seigneur anglais se fit dans le calme. Près de cent cinquante ans plus tard, la ministre de la culture grecque, l'actrice Melina Mercouri, secoua toute l'Europe en exigeant la restitution des frises du Parthénon, qu'elle « voulait remettre en place sur le temple » (sic). Peut-être parlerait-elle autrement désormais : l'extrême pollution d'Athènes altère irrémédiablement le marbre des monuments antiques !

L'histoire se répète entre la Russie et la république toute neuve de l'Altaï. Rima Erikovna, directrice du modeste musée de Gorno-Altaï, a vivement réclamé le retour de la «Dame de glace » dans sa patrie. Nous avons entendu ses arguments, pour le moins contradictoires : « selon nos traditions, dit-elle, les morts doivent reposer en paix ». Elle-même voudrait que la dépouille soit à nouveau inhumée dans son kourgane reconstitué. Néanmoins, ses responsabilités de directrice de musée l'obligent à exposer la momie au public, dans une cage de verre réfrigérée.

De toute évidence, Rima Erikovna nie que le type ethnique de la jeune morte soit caucasien : pour elle, n'importe quelle expertise conduisant à une telle affirmation est un mensonge, un trucage. C'est l'un de ses « ancêtres » qu'elle désire revoir au pays. Et cette assertion paraît assez comique, lorsqu'on pense au brassage inouï de populations que ces vallées ont vu défiler. Soulignons que ces pasteurs nomades pouvaient, en quelques saisons, parcourir des centaines de kilomètres à la recherche de meilleurs pâturages !

Le désarroi de la directrice de ce musée est un exemple frappant du tiraillement persistant dans le coeur de tout citoyen altaïen, quelle que soit son ethnie d'origine. En effet, les préceptes de l'Islam n'empêchent pas la présence d'images anthropomorphes et zoomorphes au musée de Gorno-Altaï. Par ailleurs, le vieux fonds de croyances chamanistes qui sommeille en Rima Erikovna lui intime l'ordre d'apaiser l'esprit de la « Dame de glace ».

Les archéologues russes font la sourde oreille. Et ils ont mille fois raison. Qui nous dit que le prochain directeur du musée de la capitale de l'Altaï ne sera pas moins attaché à ses racines tribales, mettant ainsi en danger la momie païenne ?

Cette querelle n'a, en définitive, aucun rapport apparent avec le sujet nous occupant ici. L'histoire des tombes gelées des *Pazyryk* a ceci de passionnant, qu'elle nous montre de quoi ces peuples, dotés d'une culture matérielle rudimentaire, ont été capables. La présence, au coeur des hauts massifs montagneux, de nomades en contact avec la Chine, la Mésopotamie et l'Inde, force l'admiration.

BIOGRAPHIE

Michel Carrier, journaliste et historien, est membre du comité de rédaction de Arts & Cultures. Depuis 1978, il a écrit un grand nombre d'articles et réalisé des interviews, la dernière étant celle du célèbre collectionneur franco-canadien, Guy Joussemet. Suite à son récit sur la découverte d'Ötzi, momifié par un glacier tyrolien, Michel Carrier s'est attelé, dans le dernier numéro d'Arts & Cultures, à la description de « l'Homme de Tollund » dont le corps reposait depuis plus de 2000 ans dans une tourbière.



Fig. 14. Vue du plateau d'Ukok cerné par les montagnes. © Dr Konstantin Ikhailov / Naturfoto-Online.

BIBLIOGRAPHIE

ARUZ (J.), FARKAS (A.), ALEKSEEV (A.) & KOROLKOVA (E.), *The Golden Deer of Eurasia, Scythian and Samartian treasures from the russian steppes*, New York, The Metropolitan Museum of Art & Yale University Press, 2000.

BARBIER-MUELLER (Jean Paul), Art des Steppes, ornements et pieces de mobilier funéraire scytho-sibérien dans les collections du musée Barbier-Mueller, Genève, éditions du musée Barbier-Mueller, 1996.

BUNKER (Emma), Ancient Bronzes of the Eastern Eurasian Steppes, from the Arthur M. Sackler Collections. New York, The Arthur M. Sackler Foundation,1997.

GRIAZNOV (Mikhail Petrovitch), *L'art ancien de l'Altaï*, Éditeur scientifique, 1958.

Hérodote, *L'enquête*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1964.

POLOSMAK (Natalya), « A Mummy unearthed from the Pastures of Heaven » in *National Geographic*, Vol. 186, No. 4, octobre 1994, p. 80-103.

RUDENKO (Sergei I.), Frozen Tombs of Siberia, The Pazyryk Burials of Iron-Age Horsemen (traduction), Londres, J. M. Dent & Sons Ltd, 1970.

SCHILTZ (Véronique), La redécouverte de l'or des Scythes : histoires de kourganes, Paris, Gallimard, 2001.





Introduction

Il y a une quarantaine d'années, l'idée était toujours répandue parmi les ethnologues que les masques étaient une expression exclusive des populations sédentaires qui se consacraient à l'agriculture. Nous trouvons même une affirmation de ce genre dans un ouvrage autorisé comme celui de Jean Laude¹.

L'étude de l'art préhistorique, dans les dernières décennies a désavoué une telle hypothèse. Les masques du paléolithique n'ont pas été conservés mais la documentation iconographique, de l'art rupestre en particulier, révèle dans le monde entier une quantité d'images de masques dès les premières manifestations d'un art visuel à partir de 40 000 ans avant notre ère. Il y a des représentations de masques propres aux peuples de chasseurs et aux peuples de cueilleurs en Afrique, en Europe, en Asie, en Amérique et en Australie, aux populations nomades qui se consacraient à l'élevage en Afrique du Nord et au Moyen-Orient, et aux populations insulaires qui se consacraient à la pêche en Océanie.

Dans la société occidentale, les fêtes comme celles du carnaval sont particulièrement adaptées à l'exhibition de masques. Dans la Grèce classique, il y avait des masques stéréotypés pour les représentations théâtrales, comme dans les sociétés d'Extrême-Orient où le masque est aujourd'hui encore essentiel comme il l'a été durant des millénaires. Dans l'évocation de personnages mythologiques, esprits et monstres, chez de nombreux peuples, le masque a le pouvoir de modifier l'identité de celui qui le porte en lui conférant les facultés de l'esprit qu'il représente. Le masque continue à tenir des rôles divers dans les sociétés contemporaines et non seulement dans les sociétés tribales.

L'application d'un masque, sur le visage ou sur le corps, est une habitude qui persiste au paléolithique et dont nous avons de nombreux témoignages datant d'il y a 40 000 ans au moins. A partir de là, l'homme est sapiens, porte des masques qui lui attribuent l'identité sous laquelle il se révèle aux interlocuteurs. Les masques sont des réalités existentielles qui font partie de la nature de l'homme. Ils peuvent être aussi bien un moyen de s'exprimer qu'un instrument pour se dissimuler. De l'enfant qui se montre sage ou polisson selon devant qui il se trouve, à l'homme politique qui sourit aux foules et qui admoneste ses subordonnés, de l'enseignant qui joue le sage avec ses étudiants et fait le fou avec ses amis, à la jeune fille qui fait la sainte-nitouche avec ses parents et se déchaîne avec un garçon, les masques font partie de notre identité et sont le moyen de révéler un aspect de nousmêmes, réel ou imaginaire, qui sert à favoriser le type de communication souhaité avec nos semblables, eux aussi réels ou imaginaires.

Notre prochain peut être aussi un esprit, une divinité, un animal, un paysage, le ciel, les enfers ou tout autre chose. Le masque est un moyen de communication recherché, conditionné et subjectif, volontiers défini par les psychologues comme une alternative à notre propre ego. Une telle définition apparaît imparfaite. Il peut aussi faire partie de l'ego, face alternative de l'identité de l'individu, identité réelle ou imaginaire.

L'archéologie étudie les vestiges du passé et ne peut considérer que ce qui est conservé. Les matières inorganiques se conservent mieux que les matières organiques. Les masques sont habituellement faits de matières organiques qui se détériorent : bois, étoffe, peaux, tressages végétaux, tapa (étoffe d'écorce d'arbre macérée et battue) et autres matériaux qui se conservent rarement pendant des centaines d'années. Par chance, nos ancêtres que nous appelons modestement « sapiens » avaient le don de produire des images. Parmi les sujets qu'ils ont représentés sur les surfaces rocheuses, dans les grottes et en plein air, se trouvent de nombreux masques.

Pages de titre: Vue de la «vallée des Masques» où se trouvent des centaines de gravures rupestres en forme de masques. On peut voir clairement deux masques: l'un, ovale, qui peut se rapporter à une divinité céleste, l'autre rectangulaire identifié avec une divinité de la terre. Ces gravures rupestres, réalisées par des tribus locales d'agriculteurs à leurs débuts, remontent à la période néolithique et à l'âge du bronze. L'art d'historier et ses pratiques annexes se prolongent du VIP millénaire jusqu'au IIIP millénaire avant J.-C., durant plus de 3 000 ans. Cette mystérieuse vallée ne cessa pas d'être un lieu de culte et de pèlerinage. Au XXP siècle encore, il y fut construit un petit sanctuaire dédié aux cultes tribaux. Monts Helan, Ningxia, Chine. E. Anati, 1995, EA91: LI-34; archives WARA W00053.

Au siège du *Centro Camuno di studi Preistorici* à Valcamonica en Italie, le projet WARA, *World Archives of Rock Art*, dispose d'une banque de données sur l'art préhistorique dans plus de 160 pays du monde entier. Des images de masques se trouvent sur tous les continents dès les origines de l'art et, dans les archives du projet, il y a des centaines de documents iconographiques qui s'y rapportent. Le masque facial tout comme le masque corporel apparaît comme un archétype répandu à l'échelle mondiale.



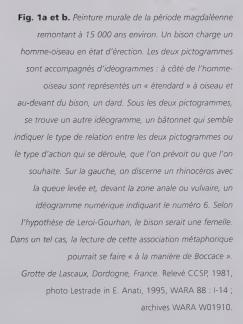




Fig. 1b.

Symboles totémiques et mythes d'origine

Les témoignages les plus anciens que nous connaissons reflètent déjà une tendance qui aujourd'hui encore persiste dans de nombreuses sociétés tribales, où l'on produit des masques zoomorphes qui évoquent des mythes et des animaux totémiques et se portent, à l'occasion de danses ou d'autres cérémonies, pour évoquer des légendes ou pour communiquer avec l'invisible. L'histoire mythologique met en évidence la personnalité de la tribu ou du clan ou ses caractères de référence. La chorégraphie dans laquelle s'insère le masque est une expression de la « mytho-histoire ».

Malgré les interprétations grotesques du masque comme étant une occultation de la vraie personnalité de celui qui le porte, le masque, dans le milieu préhistorique et tribal, dès les origines, non seulement ne cache pas l'identité mais la révèle, une identité totémique quelquefois, qui, en résumé, se réfère à la tradition orale des mythes d'origine.

Le masque était un moyen de prendre les apparences nécessaires pour obtenir les résultats souhaités, pour s'identifier avec des réalités implicites ou pour les simuler et ensuite en comprendre les règles et les motivations.

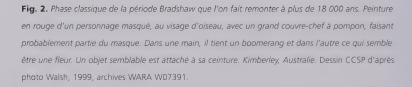


Fig. 3a et b. Période dite des « Têtes rondes ». Détail et relevé général d'une peinture rupestre qui illustre les effets des champignons hallucinogènes. Des personnages aux têtes en forme de champignon tiennent le champignon à la main. Des séries de points vont du champignon à la tête. Le masque reflète une réalité psychotique. Tassili-n-Ajjer, Algérie. Relevé G. Samorini, 1989 ; archives WARA W00209, W00138.

C'est un lieu commun parmi les anthropologues et les archéologues de considérer que de telles évocations créaient une réalité inspirée par les traditions des mythes d'origine et, dans de nombreux cas, il semble qu'il y ait effectivement une puissante motivation non seulement dans la préhistoire mais aussi dans le monde tribal. Chez les aborigènes australiens ou les boschimans d'Afrique du Sud, c'était le moyen de créer un contact avec les racines « mythohistoriques », avec l'identité tribale définie par le mythe. Ces performances répétaient des rites qui étaient célébrés pendant des générations et des siècles. Dans ces représentations, la réalité incertaine de la vie quotidienne pâlit pour céder le pas à la réalité éternelle du mythe dans laquelle se résume l'identité existentielle de l'ethnie.

Quand dé telles représentations sont en cours, on peut se demander laquelle des deux vérités est juste, laquelle des deux réalités est la plus réelle : la réalité fortuite de la vie quotidienne ou la réalité éternelle du mythe. Quelle est la vraie face, celle de l'individu ou celle du masque qui lui couvre le visage ? Ce sont deux réalités qui coexistent sans que l'une ne puisse effacer l'autre. L'une repré-

qui coexistent sans que l'une ne puisse effacer l'autre. L'une représente le quotidien, l'autre l'éternité ou du moins le désir d'éternité.



La parabole du masque

Fig. 4. Gravure rupestre pastorale. L'esprit animal apporte la fertilité à la terre. La femme utilise ses mains pour écarter ses jambes afin que l'esprit animal puisse facilement la pénétrer. Ses vêtements suggèrent son statut ou sa beauté. Dans le monde surnaturel, les bergers trouvaient souvent des divinités animales et des esprits. La face d'animal indique l'identité de l'esprit fécondateur. Phase initiale du néolithique pastoral (environ 5 500 ans av. J.-C.). Ti-n-lalan, Tadrat Acacus, Lybie. Relevé F. Mori, 19875, p. 356, in E. Anati, 1993 ; archives WARA W00164.

Fig. 5. Peintures rupestres de chasseurs évolués que l'on peut attribuer au néolithique (V/e millénaire av. J.-C.). Deux figures anthropo-zoomorphes, dont l'une est armée d'un arc et de flèches, pourraient décrire la rencontre de deux clans à travers leurs animaux totémiques. Ici se répète la tradition des chasseurs archaïques de l'accouplement entre deux espèces animales. Ouan mellen, Tassili-n-Ajjer, Algérie. Relevé CCSP; archives WARA W01142.



Dans l'art paléolithique des peuples de chasseurs primitifs, des êtres anthropomorphes sont représentés travestis en animaux et peut-être aussi des êtres zoomorphes déguisés en hommes, pour établir une communication, pour favoriser un langage commun avec la partie adverse. On présume qu'il s'agit d'une espèce de tour de prestidigitation pour rechercher ce qui est submergé, les mystères de ce contexte dans lequel l'homme se trouvait immergé, les règles de la nature et cette partie incomprise que l'homme tenait pour surnaturelle.

En considérant la diffusion mondiale du masque, on peut envisager que la vision dualiste de la réalité du masque confrontée à la réalité de l'être démasqué, soit un archétype propre à l'*Homo sapiens* et qu'il l'ait diffusé lorsque les descendants de l'ancêtre commun se dispersèrent. Dans ce cas, le masque ferait partie du bagage culturel originel de notre ancêtre direct.



Origine du masque

Aujourd'hui, les recherches génétiques s'unissent aux recherches archéologiques et anthropologiques pour prouver que l'ancêtre commun de l'homme moderne est né en Afrique, probablement en Afrique orientale, dans la zone de la vallée du Rift, entre l'Ethiopie, le Kenya et la Tanzanie. Après une période de gestation et de diffusion dans d'autres régions limitrophes de l'Afrique, quelques groupes d'Homo sapiens auraient atteint le Moyen-Orient et de là se seraient répandus dans le reste du monde. Ce processus d'expansion a pris quelques dizaines de millénaires. Cette grande migration, cet exode des valeureux héros de la création est resté dans les mémoires « mythohistoriques » de presque tous les peuples de la terre. Beaucoup de croyances sont communes elles aussi et les mythes qu'elles évoquent ont des résonances semblables dans diverses parties du monde. Au siècle dernier encore, chez certaines tribus amérindiennes, parmi lesquelles les Ojibwa du Canada, il était habituel de se réunir chaque année pour des fêtes de la mémoire, durant lesquelles des personnages masqués évoquaient par des danses l'épopée de la migration, en scandant d'anciens textes tirés des récits de l'exode.

Fig. 5.

Fig. 6. Une histoire racontée dans une peinture rupestre des chasseurs évolués. Dans la partie supérieure, deux personnes travaillent une peau d'antilope pendant qu'un homme masqué s'en va. Dans la partie inférieure, deux personnes conversent : l'une d'elles, celle qui tient un bâton à la main, a la tête séparée du corps (état de transe ou de communication avec les esprits) ; elle donne quelques suggestions ou indications à l'homme masqué. A gauche l'homme masqué, avec des ailes, porte un arc. Il a trouvé son instrument, il poursuit son chemin en volant. La direction dans laquelle marche l'homme masqué donne la suite de l'histoire. Le masque, probablement de singe, indique l'identité de l'individu. Fergie Cave, Giant's Castle Natal Drakensberg, Afrique du Sud. Relevé J.D. Lewis-Williams, 1983, in : E. Anati, 1993 ; archives WARA W00172.

L'exode du paradis terrestre originel à la recherche d'une « terre promise », mère de l'aventure humaine, ne cesse aujourd'hui encore d'éveiller la nostalgie des origines. Depuis son lieu d'origine dans le jardin africain, l'ancêtre sapiens est allé à la découverte du monde, arrivant en Australie et en Amérique, dans les îles du Pacifique et dans les coins les plus reculés de la planète. L'évocation de la migration, les histoires qui concernent les différentes haltes qui l'ont conduit du jardin d'Eden à la conquête d'un territoire qui lui soit propre, est un thème actuel aujourd'hui encore et pas seulement dans le monde tribal. Les esprits mythiques qui en furent les protagonistes sont un thème qui revient dans les masques.

Quel que soit l'endroit où l'homme est arrivé, il y a apporté ses propres croyances, ses propres traditions, ses propres connaissances, ses propres habitudes, en bref sa propre culture. L'art faisait partie de sa tradition, il en était détenteur et le masque faisait partie de ce bagage primordial. Imaginer, inventer, créer des réalités différentes, surréelles, allégoriques ou métaphoriques sont des aspects universels de l'esprit humain.

Les principaux témoignages de la conceptualisation proviennent de l'art et en premier lieu de l'art rupestre qui est inamovible et qui est toujours là où il a été produit. L'art des origines a des caractéristiques constantes dans le monde entier : dans les peintures, ce sont toujours les mêmes couleurs dominantes qui sont utilisées parmi lesquelles le rouge est partout le plus commun ; les mêmes thèmes, les mêmes types d'association et par conséquent la même grammaire et la même syntaxe sont employées. Cela implique la présence d'un usage et d'une tradition et aussi d'une capacité analytique communs à toute l'humanité, tels que la capacité de synthèse et d'abstraction. Les thèmes dominants sont partout les mêmes. Dans tous les continents, pendant la préhistoire, des groupes humains ont eu l'animal pour thème préférentiel, alors que pour d'autres c'était l'homme. Comme cela a été récemment illustré dans l'ouvrage Aux origines de l'art², l'art préhistorique révèle la présence d'une dialectique entre l'homme et l'animal. Ces motifs figurent parmi les thèmes les plus communs des masques, des origines à nos jours.

Fig. 7. Peintures rupestres de masques anthropo-zoomorphes. Art des peuples récolteurs, environ 7 000 avant J.-C. Phase des « têtes rondes ». Sefar, Tassili-n-Ajar, Algérie. Relevé CCSP; archives WARA W01117.



Fig. 7.

La parabole du masque

Rôle du masque chez les chasseurs archaïques

Sur une peinture très connue, réalisée il y a près de 16 000 ans dans la caverne du Renard en Ariège (France) et publiée voici 80 ans, un personnage apparemment déguisé en bison, avec la peau et le museau d'un bison mais avec un corps humain, joue d'un instrument à cordes. Nous avons ici la double identité de l'homme et de l'animal dans un contexte où les animaux aussi apparaissent masqués : en fait dans la même suite on trouve une figure zoomorphe qui est la combinaison d'un bison et d'un cervidé. Il y a aussi dans ces ensembles des idéogrammes qui veulent probablement expliquer la signification de l'ensemble. Certaines études suggèrent qu'il peut s'agir de la description d'un acte de sorcellerie, d'autres qu'un tel ensemble est la représentation d'une chorégraphie ou d'un rite, d'autres encore que c'est l'évocation d'un mythe.

Chez les peuples chasseurs archaïques, les « Early Hunters » de l'âge de la pierre, il y a 20 000 ans déjà, l'image d'un homme oiseau se répète aussi : un corps humain avec un bec d'oiseau ou un corps humain avec des pieds d'animal et une tête d'oiseau, comme la figure d'un ours avec un bec d'oiseau dans la grotte d'Altamira près de Santander en Espagne ou la figure anthropomorphe avec une tête d'oiseau dans la grande composition de la grotte de Lascaux en France. On retrouve aussi l'homme oiseau, avec des ailes, plus tardivement, sur quelques peintures de peuples cueilleurs qui remontent à 6 000 ou 8 000 ans dans le « Seminole Canyon » au Texas. L'ambition de voler semble avoir été présente chez l'homme bien avant Leonardo.

Fig. 8. Deux masques qui peuvent se rapporter à une phase moyenne de la période pastorale (probablement IV^e millénaire av. J.-C.). Ces masques sont un modèle qu'on trouve aujourd'hui encore dans certains masques africains. Le masque représentait un esprit et ses pouvoirs. Qara, Arabie saoudite. E. Anatı, 1974 ; archives WARA W00120.



Symboles des peuples cueilleurs

Avec le temps, les modèles se différencient et les caractéristiques régionales se développent en donnant lieu à une riche variété d'alternatives. Les masques, outre qu'ils représentent des entités zoomorphes ou anthropomorphes, peuvent aussi changer de genre : par exemple dans le haut plateau du Tassili, en Algérie, il y a des figures qui représentent des masques d'« hommes-champignons » avec une tête ressemblant à un champignon et des champignons qui poussent sur le corps (fig. 3a et b). Ce sont probablement des représentations de personnages dans un état second dû à l'absorption de champignons hallucinogènes. Il y a aussi des personnages dont la tête représente une fleur ou un fruit. On retrouve ce type de masque chez les populations de cueilleurs qui utilisaient les fleurs et les plantes comme comestiblés et peut-être aussi comme hallucinogènes.

Beaucoup de formes imaginaires de masques faciaux représentent des êtres qui ne sont pas ceux que nous connaissons dans la nature et que l'imagination a inventés avec des caractéristiques dialectales. Des êtres solaires, lunaires et stellaires sont aussi reproduits. En Australie, il y a des figures de personnages « homme-tubercule ». L'igname est rendu anthropomorphe et devient l'esprit tubercule. Quelques images semblent revêtir le tubercule d'un masque anthropomorphe. Il y a aussi en Australie des figures qui représentent les esprits du vent ou ceux de la tempête. Ce sont des masques figurant dans l'art rupestre. Il est envisageable que l'homme les ait utilisés et portés comme des masques afin d'acquérir le rôle et le pouvoir du vent ou de la tempête.

Masques des bergers et des populations à économie complexe

Des variétés de masques remarquables se développent à partir de la période néolithique, durant les 8 000 dernières années, avec des caractéristiques particulières à chaque zone et à chaque région tribale. Partout le masque reflète les croyances et les traditions de ceux qui le produisent. Les populations sédentaires ont tendance à développer des caractéristiques culturelles ethniques particulières et les masques aussi prennent des apparences propres à chaque tribu. Certains modèles peuvent avoir une plus grande diffusion que d'autres.

Le long des vallées des fleuves Amour et Oussouri, dans l'extrême est sibérien, dans la province autonome chinoise du Ningxia et dans quelques localités de la Mongolie, on trouve d'innombrables gravures rupestres qui représentent des masques (**fig. 9**). Dans les monts Helan Shan, entre la Mongolie intérieure et le Ningxia, il y a une vallée où se trouvent des milliers de figures de masques qui remontent au néolithique et à l'âge du bronze (**pages de titre et fig. 14**). On présume que c'était une vallée sacrée dans laquelle se réunissait la population de la montagne pour célébrer des fêtes durant lesquelles les esprits ancestraux et les divinités tribales étaient magnifiés.

Fig. 9. Gravure de masque. Art des peuples pasteurs-éleveurs. Période néolithique, environ 4 500 av. J.-C. Mongolie intérieure, Monts Yinshan. E. Anati, 1974; archives WARA W06969.





A la base des traditions des populations locales, il y aurait des évocations de cérémonies durant lesquelles on appelait les divinités à dialoguer avec les hommes. En portant les masques, ces hommes, probablement des individus particuliers initiés à cette fonction, représentaient ces divinités et acquéraient leurs pouvoirs, dont celui de dialoguer avec les mortels et d'arriver à un accommodement avec eux. Grâce à une recherche typologique, on a pu constater que les masques ronds représentaient des divinités célestes, les masques carrés des divinités terrestres et les masques triangulaires des divinités infernales.

Fig. 10. Figure mythologique représentée par son masque. Gravure rupestre de peuples qui étaient à leurs débuts des producteurs de nourriture. Kane Spring Canyon, USA.

Photo E. Anati, Série 84 : III-12 ; archives WARA W02024.

Fig. 11. Grotte des Esprits sur l'île de Pâques, Pacifique. Des formes naturelles sont rehaussées et complétées par l'homme qui les a gravées et peintes pour former un masque anthropomorphe. Photo Marcia Opal, dans G. Lee , WARA 88 : XI-3, Archives WARA W00723.

Persistance des traditions

Quand nous passons de la préhistoire à l'observation des tribus contemporaines, nous retrouvons aussi des masques qui sont l'expression d'un monde surnaturel ou d'une concession cosmologique complexe dans laquelle il n'est pas toujours facile de séparer le réel de l'imaginaire même en admettant que nous soyons en mesure d'effectuer une telle distinction en toute lucidité.

Très souvent le masque se porte sur le visage et permet à l'homme de « se déguiser» lors de cérémonies, de danses, d'occasions particulières. Se masquer peut soit signifier cacher sa propre identité, la révéler ou même accéder à une réalité alternative. Il y a cependant des masques qui sont aussi des finalités en eux-mêmes, des masques plus petits ou plus grands que le corps ou le visage humain, qui n'étaient évidemment pas appliqués sur ceux-ci, qui étaient autonomes et n'avaient pas besoin de l'homme pour agir. Dès la période néolithique, on en trouve un peu partout dans le monde tribal, en Afrique, en Océanie, en Amazonie ou dans d'autres parties de la planète.

Il y aussi des poteaux, soi-disant totémiques, recouverts de masques, qui peuvent représenter eux-mêmes des masques ou des idoles, dont ceux de la région canadienne de la Colombie britannique qui sont bien connus; on en trouve encore dans d'autres zones, surtout dans les pays autour de l'océan Pacifique. Les êtres imaginaires représentés sont ceux de la « mytho-histoire », ce sont les masques du bien et du mal, de l'esprit ancestral qui prend l'apparence d'un oiseau ou d'un poisson, ou, vice-versa, de l'oiseau ou du poisson qui prend l'apparence d'un esprit ancestral, ou encore d'autres êtres qui se révèlent par l'intermédiaire de leur image ou de leurs attributs et dont les mythes se sont transmis par les traditions orales.



Fig. 12. Gravure rupestre qui représente l'esprit de Tsaglaglalal, être mythique vénéré par différentes tribus américaines du nord-ouest. L'esprit est représenté par son masque. Dalles, Fleuve Columbia, Oregon, USA. Relevé CCSP d'après photo de C. Grant, 1983; archives WARA W01106.

La parabole du masque

Dans des milieux tribaux variés, dans différentes parties de la planète, de la Bolivie au Népal, à Bornéo, aux îles Bathurst et Melville au nord de l'Australie, les images des poteaux funéraires représentent quelquefois l'âme du défunt, mais cette âme peut devenir un oiseau, un quadrupède, une plante ou un ensemble de symboles abstraits. Le poteau lui-même avec quelques signes qui peuvent être tridimensionnels ou simplement gravés ou peints, est l'idole, le masque, qui représente l'esprit, l'âme du défunt ou quelque autre entité invisible, qui devient apparente grâce à son masque.

D'après la documentation que nous avons à disposition, l'éventail des possibilités du masque apparaît beaucoup plus restreint au paléolithique, à l'époque des chasseurs archaïques où le masque était généralement totémique, représenté pour codifier la relation entre l'homme et l'animal. Dans une société à économie complexe, les masques acquièrent des fonctions plus diversifiées en reflétant d'une fois à l'autre les bases conceptuelles des diverses époques et des divers niveaux culturels

Le rôle des masques

J'ai récemment suggéré dans une autre publication³ que le langage articulé, la religion structurée et l'art faisaient partie d'un même paquet intellectuel typique de l'*Homo sapiens*, né des même facultés cognitives, qu'il a élaboré dans sa terre d'origine, celle rappelée par les mythes et les cérémonies comme le jardin d'Eden originel, et qu'il a ensuite apporté dans les territoires où il s'est établi.

La créativité artistique est un archétype de toute l'humanité. Le masque fait déjà partie de ce paquet, de notre existence et de notre conceptualisme, pour une recherche d'identité et souvent pour la réaffirmer, répétée comme un credo, de peur qu'elle puisse être sujette à discussion.

Les manifestations vaniteuses du paon avec ses plumes, le « masque multicolore » des perroquets ou le « masque sonore » des pinsons, leurs chants, sont des signes de reconnaissance, des « masques » qui révèlent l'identité. Le masque du chaman dans la société des Samoyèdes de Sibérie septentrionale ou celui du sorcier dans la société Nyau du Malawi ne cache pas son identité mais au contraire la révèle et outre qu'il la révèle, il lui donne du pouvoir.

Le masque implique la volonté ou l'exigence de produire un état de fait, une « réalité » qui par conséquent donne le pouvoir de se comporter ainsi : il a le même rôle et les mêmes motivations que beaucoup d'autres actes quotidiens de l'homme. Aujourd'hui dans la vie de tous les jours, pour créer l'image voulue, l'homme utilise des alter-

Fig. 13. Gravures rupestres de Kville, Bohuslân. Suède. Rêve et réalité dans une relation humaine de l'âge du bronze. Un personnage « itiphalique » s'approche d'un cerf avec l'intention de le sodomiser. Derrière lui une femme, reconnaissable à sa coupelle, le signe rond devant elle, tente de l'en dissuader. A l'extrême gauche de l'image, il semble que soit représenté la pensée ou le désir qui s'oppose à la réalité, ou plutôt que le personnage « itiphalique » suive la femme. Dans le côté réel, les personnages ne sont pas masqués, dans le côté rêve, ils le sont. RA. Fredső, 1969 ; archives WARA W07134.

Fig. 14. Cravure rupestre représentant des masques à connotation cérémonielle Dans la langue Xiongnu, Helais signifie « ciel », Flelan Shan, Ningsia, Chine Relevé L. Abatt, 1994 ; archives WARA W00043.

natives variées aux masques ; bijoux, décorations corporelles, cravates, tatouages, colorations des yeux et des lèvres, chevelures multicolores ou coiffures extravagantes Et puis la société d'aujourd'hur a inventé d'autres instruments, outre les masques, pour manifester sa propre identité ;

les cartes de visite par exemple, les titres que certains placent devant leur nom : professeur, maître ou révérend. Une fois que ces titres ont été attribués, ils risquent de devenir permanents et par conséquent d'identifier l'individu sa vie durant. Celui ci ne pourraplus quitter ce masque

L'habit que l'on porte est aussi, en un sens, un masque, comme beaucoup d'autres aspects du décor structurel dont une personne s'entoure, sa maison, son automobile et même le type de partenaire qu'elle choisit.

Le problème est de savoir si ceux ci sont une réalité alternative ou si ce sont des indicateurs d'une réalité déterminée primaire. Bien peu de personnes sont nées avec un titre, une maison, une automobile ou un partenaire. Ce sont des valeurs ajoutées mais quand ces éléments ne figurent pas, quand ces divers masques ne sont pas définis, qu'est ce qui nous permet d'identifier la réalité vraie ou la réalité imaginaire de la personne qui n'ayant ni maison, ni automobile, ni carte de visite,

risque de demeurer sans identité ? La question peut sembler absurde mais rappelle la question posée par un enfant sur une plage de nudistes: « Comment peut-on savoir si c'est un petit garçon ou une petite fille s'ils ne sont pas habillés ? »

Une autre difficulté est de savoir si les données figurant sur la carte d'identité peuvent définir une identité. Elles ne disent ni comment on rit, ni comment on pleure, ni ce que l'on a dans la tête ou dans le cœur, ce que le masque lui, révèle ostensiblement.

Les vrais masques virtuels de la société urbaine se placent entre le masque dont l'homme préhistorique couvrait son visage et qui le transformait en esprit ou en divinité et les bricoles de la culture moderne avec leurs caractéristiques qui mettent un titre devant le nom, utilisent un mécanisme semblable pour offrir à l'homme des pouvoirs spéciaux et une certaine autorité qui cependant ne réussit pas à égaler l'autorité surnaturelle des masques préhistoriques.

Quand l'ethnologue ou le collectionneur parle de masques, il se réfère habituellement à ceux des sociétés tribales. Le spécialiste de la préhistoire pense aux figures de masques représentées dans l'art rupestre ou dans l'art mobilier préhistorique. Ces manifestations acquièrent des teneurs différentes si elles sont perçues dans un cadre historique, des premiers témoignages de masques apparus il y a des milliers d'années aux masques modernes qui font partie de la vie quotidienne contemporaine.



Fig. 15a.

Fig. 15a, b et c. Gravures rupestres de Urumqi, Hutubi

- a) Danse érotique avec des personnages et des masques.
- b) Scène de danse avec acte sexuel. La figure principale est ornée d'un masque dessiné sur le corps.
- c) Scène d'acte sexuel. Le personnage masculin porte un masque de singe sur le visage et de grandes oreilles. Chine. Environ 800 av. J.-C.

Relevé CCSP; archives WARA W07380.



Fig. 15b.



Fig. 15c.

Bien que nous soyons parfaitement conscients du fait que les professeurs ne sont pas immortels, on se demande si les étudiants s'en rendent toujours compte. Quand nous nous servons de notre masque, nous utilisons certains pouvoirs que nous pouvons définir comme « magiques » et qui nous permettent des actions qui, autrement, ne nous seraient pas autorisées. La situation de l'homme préhistorique, qui grâce au masque détenait ces pouvoirs, n'est pas très différente de celle du professeur quand il est en chaire, à son bureau ou à l'université. Quand il quitte ces lieux sacrés et rentre à la maison préparer son repas ou laver la vaisselle, il change de masque. Il perd temporairement les pouvoirs « surnaturels » que le masque de professeur lui avait conférés.

Fig. 16. Gravure rupestre de la fin de l'ère des chasseurs évolués. L'être anthropomorphe avec une queue se trouve près d'un animal sans queue qui semble être son idéogramme et indique son identité. Des yeux de chouette ornent la face de l'être anthropo-zoomorphe. Autour de la tête il y a deux disques et de nombreux points comme si des idées ou des pensées en jaillissaient. L'être anthropomorphe possède une queue alors que l'animal l'a perdue. Tamgali, Kazakstan. Relevé CCSP, in E. Anati ; Archives WARA W00263.

La vie est souvent faite de séquences, de rites initiateurs dont font partie les examens, les tests, les répétitions, les offres ou les demandes d'emploi, les conférences que l'on donne ou que l'on écoute, les rencontres que l'on fait lors de séminaires et aussi les sourires à ses juges, le port du masque adéquat lorsque l'on parle à certaines personnes, la popularité acquise auprès de ses étudiants grâce au masque du bon professeur. Quand ces étapes ont été franchies, arrive le moment de la remise du diplôme. Une fois que l'on a revêtu le masque pour le titre, on doit souvent le garder durant sa vie entière.



Les masques font partie de notre vie quotidienne. Nous jouons le rôle ou les rôles qui nous sont attribués par nos masques. L'homme préhistorique usait de rites particuliers pour mettre son masque et pour l'enlever. Avant d'accomplir ces actions, avant de pouvoir utiliser le masque, il devait être initié. Ce n'est pas très différent de ce qui se passe avec les titres qui caractérisent la civilisation moderne. Avant de devenir révérend, député ou professeur, l'individu doit être initié, il doit subir des rites de passages, des rites d'initiation.

Conclusion

Le masque porté par l'homme préhistorique et tribal a des fonctions métaphoriques qui lui conféraient la faculté d'agir d'une façon déterminée par le masque. Avec le masque, l'homme devenait esprit, ancêtre, pouvoir et acquérait des compétences grâce à la nature et aux capacités magiques des esprits représentés par le masque lui-même.

Les masques de l'homme préhistorique comme ceux de l'homme tribal plus récemment étaient portés lors d'occasions particulières. Avant l'événement, il y avait des rites préparatoires pour assumer le rôle imposé par le masque. Après l'événement, la décompression s'imposait, on enlevait le masque, on le mettait dans un lieu sacré, dans un marai (sanctuaire polynésien des esprits) ou une hutte qui était réservée aux esprits comme cela se fait aujourd'hui encore dans certaines sociétés tribales. Le pouvoir magique demeurait avec le masque dans le lieu sacré, tandis que les hommes qui l'enlevaient se libéraient de ce pouvoir et retournaient à leurs activités alternatives, déchargés du poids de l'autorité que le

La différence fondamentale avec notre société contemporaine est que l'homme préhistorique, tout comme le membre d'une tribu, pouvait enlever son masque alors qu'aujourd'hui une fois qu'un individu a mis un masque, il ne peut l'enlever tant qu'il veut tenir son propre rôle. Les rites de passage nous confèrent, devant le nom, le titre qui nous accompagnera dans la tombe et figurera sur notre pierre tombale.

masque leur conférait.



Economie complexe à ses débuts. Cet homme masqué tient son vrai visage d'où la question posée « laquelle des deux faces est la vraie ? Celle avec laquelle on naît ou celle que l'on revêt ? » li est probable que bien des gens dans notre société se posent aujourd'hui encore cette question. Clo-oose, Colombie britannique, Canada. par B. & R. Hill, 1974 ; archives WARA W00323

Le masque est-il une réalité alternative ou est-il la réalité ? Un processus mental conduit l'homme à inventer son propre monde et à « s'autodéfinir », à décider lui-même qui il est, en dépit du nom qui lui a été imposé quand il n'était pas encore en mesure de choisir. La vue, l'ouïe, l'odorat et le toucher sont nos instruments d'information : nous sommes équipés pour reconnaître le paysage, la nature, les arbres, les animaux, les autres hommes qui nous entourent et partager l'environnement avec eux mais nous le faisons habituellement de manière partiale et incomplète.

Nous sommes moins bien équipés pour comprendre notre âme : souvent les masques sont mis sur le visage ou, pour les masques symboliques, devant notre nom, plus pour satisfaire notre ego que pour le changer. Le rôle métaphorique des masques nous donne une quatrième dimension de la communication et nous aide à utiliser une partie de cet esprit que nous avons nous mêmes créé.

Tout semble faire partie de notre hérédité, de notre patrimoine qui, de hier, nous conduit à aujourd'hui. C'est un patrimoine commun et chaque être humain peut posséder, détenir, gérer différents masques. Chacun de nous a différents paramètres de comportement, porte des masques différents en public ou en privé, avec ses amis ou avec ses ennemis. Les habitudes changent et les masques acquièrent de nouvelles facettes; depuis les origines, l'usage du masque fait partie d'un présent éternel.

Les représentations de masques font ressurgir l'âge de la pierre mais les traditions des animaux totémiques ou des esprits ancestraux se sont transformées en esprits du futur, en masques d'astronautes ou d'extraterrestres.

Le futur laisse probablement beaucoup d'alternatives aux masques. Les masques sont un réflexe de notre esprit, une partie de notre être. Cette hérédité si profondément enracinée nous servira dans l'avenir comme elle nous a servi dans le passé. Et ce n'est pas seulement dans le monde préhistorique et tribal que le masque, qui cache et révèle l'identité, semble être une fenêtre ouverte sur le panorama de l'imaginaire et des prodiges, des aspirations et des cauchemars, un horizon qui réunit l'esprit de l'individu et celui de sa culture.

BIOGRAPHIE

Emmanuel Anati, fondateur et directeur du Centro Camuno di Studi Preistorici, est né à Florence en 1930. Il a étudié l'archéologie et la préhistoire à l'université de Jérusalem puis a obtenu des doctorats en anthropologie et sciences sociales à l'université de Harvard, puis en ethnologie à la Sorbonne et en sciences humaines aux universités de Londres et Oxford. Ses principaux intérêts scientifiques concernent l'art et les religions des cultures préhistoriques et tribales. Il a effectué des recherches dans le monde entier.

Il est l'auteur d'un grand nombre de publications de prestige, notamment Origini dell'Arte e della Concettualità qui a provoqué un intérêt particulier dans le monde académique en proposant une méthodologie nouvelle pour l'art préhistorique et tribal.

NOTES

- 1. The Arts of Africa, UCLA, 1973.
- **2.** 2003
- 3. Aux Origines de l'Art, E. Anati, 2003.





L'Anatolie à l'âge du bronze

DISQUES EN ALLIAGE DE CUIVRE DU PAYS DE HATTI

Lorsqu'ils mirent au jour, en 1935, des tombes en majeure partie inviolées, à Alaca Höyük, Remzi Oguç Arik et Hamil Zübeyr Koşay ont révélé une culture anatolienne étonnante de l'âge du bronze ancien et qui demeure encore aujourd'hui bien mystérieuse¹. Certes, le site avait déjà été repéré par W. J. Hamilton en 1835 et exploré à la fin du XIXe siècle² (**fig. 2**). Les fouilles de Th. Makridi, en 1905, ont démontré toute l'importance, à l'époque impériale hittite, de ce centre situé à l'est d'Ankara, dans la boucle du Halys, le Kizilirmak actuel³ (voir carte)

La nécropole princière du IIIe millénaire avant notre ère se trouvait en surplomb de 2,5 m et à une soixantaine de mètres au nord-ouest de la porte des sphinx monolithes qui gardent l'entrée de la ville fortifiée hittite (**fig. 3**).

Bien qu'Alaca Höyük ait été habitée dès le chalcolithique⁴, les treize tombes rectangulaires sont plus tardives et elles ont été partiellement creusées parmi les ruines du premier habitat. Regroupées en une zone restreinte, d'environ 250 m², à flanc de coteau, elles bordaient probablement la route d'accès à l'agglomération située sur une colline basse, à une altitude de 300 mètres. Rectangulaires et peu profondes, d'une taille variant entre 2 m x 1,70 m et 9 m x 5 m, elles ont la forme de puits aux parois parées de moellons et couvertes de planches soutenues par des solives (**fig. 4**) . Sur un lit de glaise aménagé au-dessus du plafond, les crânes et les os longs des animaux sacrifiés et dépecés lors des funérailles ont été soigneusement alignés avant d'être recouverts de pierres. A l'exception de la tombe C qui contenait trois corps, les sépultures sont individuelles. Seize adultes, hommes et femmes, reposaient en position repliée, couchés sur le flanc droit et regardant vers l'ouest, donc vers le couchant.

Pages de titre : Sépulture nobiliaire du III^e millénaire avant notre ère. Alaca Höyük. Photo Dick Osseman. Les défunts ont conservé, dans l'au-delà, leurs parures et leurs symboles statutaires : diadèmes ajourés en or, poignards à lame de fer et manche revêtu d'or⁵, récipients en métaux aussi variés que précieux⁶, ainsi que des statuettes humaines et animales⁷. Les objets les plus énigmatiques sont des disques métalliques et des arceaux torsadés, ornés à l'intérieur d'animaux en ronde bosse, essentiellement des bovinés et des cervidés⁸.

Un tel ornement se trouve au musée Barbier-Mueller (**fig. 1**). Bien qu'il soit d'origine malheureusement inconnue, il appartient incontestablement à la même culture proto-hittite et il remplissait sûrement le même rôle que les éléments découverts à Alaca Höyük⁹.

Percé de dix ouvertures trapézoïdales ou triangulaires asymétriques, le disque circulaire surmonte deux tiges verticales convergentes. Deux rouelles ajourées de quatre ouvertures oblongues flanquent le disque de cuivre allié au plomb. Au centre de celui-ci, une surface triangulaire a permis la fixation d'un fin protomé de quadrupède stylisé. D'après la longueur et la direction des bois arqués, il s'agit vraisemblablement d'un cervidé, en dépit de l'absence d'andouillers 10. Une baquette courbe et massive sert d'étais entre l'encolure de l'animal et la base du disque. A l'origine, le disque était constitué d'un plateau circulaire en cire, partiellement ménagé ; des baguettes supplémentaires paraissent avoir été ajoutées pour créer des cloisons, d'après les épaississements de certaines jointures. Ce montage a été réalisé avant l'enrobage d'argile et donc avant la coulée à cire perdue, si l'on en juge par les bavures qui se superposent aux zones de jonction¹¹. La fonte a été pratiquée en position inversée par les deux canaux qui prolongeaient le cône de coulée. Ces deux tiges ont été préservées pour servir de tenons et le disque surmontait soit une hampe soit une traverse.

La coulée aurait dû être facilitée par l'adjonction de plomb au cuivre arsénié; pourtant elle a été imparfaite d'après les piqûres et les soufflures qui résultent de bulles d'air dans l'alliage en fusion. Après fonte, les éléments ajourés ont été ébarbés; l'animal frontal et les rouelles latérales ont été rajoutés par surcoulée (casting on ou Ueberfangguss).

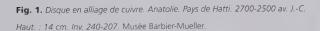
Le montage présumé de tiges en cire, le contour irrégulier du cercle, l'asymétrie des parties ajourées et l'absence de traverse sous les tenons ressemblent aux particularités techniques de certains des disques

de certains des disques apparemment les plus anciens d'Alaca Höyük¹².

Sur le plan typologique, le disque du musée Barbier-Mueller appartient à une variété peu représentée à Alaca Höyük¹³, où les protomés ne sont d'ailleurs pas attestés. D'exécution plus sommaire et avec une figure plus stylisée, ce disque n'est certainement pas le

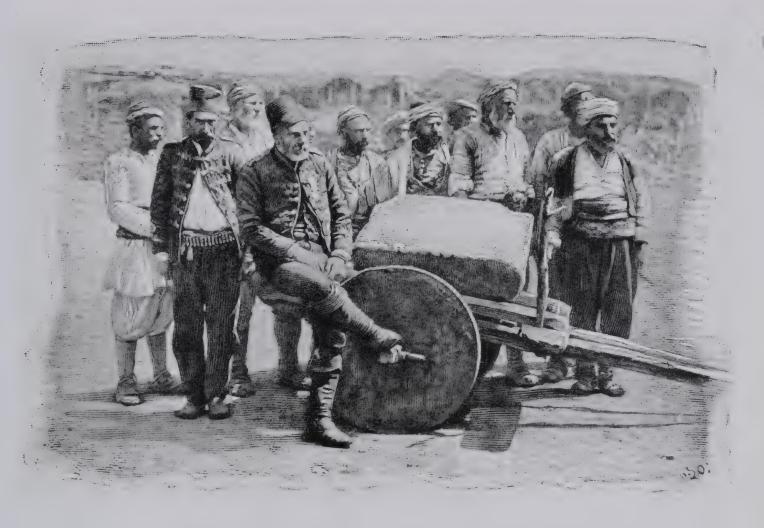
produit du même atelier, mais s'agit-il d'un précurseur ou d'un objet plus provincial ?

Assurément, le schématisme du quadrupède ne suffit pas à prouver son ancienneté et il s'apparente davantage au style des animaux découverts plus à l'est, à Horoztepe.





Carte. L'Anatolie à l'âge du bronze ancien : 3 000-2 000 av. J.-C.



Les formes graciles et le museau tronconique ressemblent aux faons qui ornent un cistre ou un grelot de cette nécropole¹⁴. D'autres bourgades situées dans la boucle du Halys ont révélé, elles aussi, des tombes nobiliaires et de précieux objets métalliques : Mahmatlar, Kayapinar, Etiokuşu, Ahlatlibel et Eskiyapar (**voir carte**)¹⁵. D'après les mobiliers funéraires et les similitudes portant sur la céramique, des synchronismes ont pu être établis entre ces sites de l'âge du bronze ancien II et III et les tombes qui paraissent les plus récentes d'Alaca Höyük.

Fig. 2. Char de transport lors des fouilles de 1894. Alaca Höyük. D'après E. Chantre, Mission en Cappadoce, Paris 1898, p. 12, fig. 12.

L'Anatolie à l'âge du bronze

Malheureusement entachée d'erreurs stratigraphiques¹⁶, il n'est plus aujourd'hui possible d'établir la chronologie relative de ces tombes, sauf pour celles qui ont été réutilisées (tombe T), qui se superposent (A et A') ou dont les parois empiètent les unes sur les autres (F sous C). La profondeur à laquelle ces tombes ont été creusées n'est pas un indice¹⁷; le problème est d'autant plus délicat que certaines tombes qui semblent les plus anciennes ont révélé un matériel très comparable à celui des tombes supposées les plus récentes¹⁸. En outre, les connexions avec l'habitat contemporain sont pour le moins confuses¹⁹.

Quoiqu'il en soit, ces sépultures se répartissent sur trois, voire quatre générations et elles sont séparées par des niveaux d'incendie dont le plus marquant - le niveau 5 - correspond à la destruction de la troisième ville²⁰. Le niveau 4 est celui de la reconstruction à la fin du IIIe millénaire²¹; il est donc antérieur à la prise du pouvoir par les Hittites.

Toutes riches en objets métalliques précieux et isolées par rapport aux autres tombes, ces sépultures alignées sur trois niveaux²² sont vraisemblablement celles des dirigeants hattis.

Si l'on s'accorde aujourd'hui à considérer ce cimetière probablement dynastique comme un ensemble homogène de l'âge du bronze ancien II-III, la chronologie absolue repose essentiellement sur les affinités réelles ou supposées avec les autres cultures anatoliennes, voire égéennes et proche-orientales²³. Les tombes d'Alaca Höyük sont datées de la seconde moitié du IIIe millénaire par la plupart des chercheurs²⁴. Cependant, il n'est pas impossible que ces sépultures soient plus anciennes²⁵. Cette hypothèse a au moins le mérite d'expliquer le caractère archaïsant de la céramique mis au jour dans les tombes²⁶ et certaines affinités troublantes avec des cultures contemporaines, même éloignées²⁷. L'influence mésopotamienne indirecte qui est perceptible sur les objets luxueux des tombes transcaucasiennes, en particulier le célèbre kourgane de Maïkop, se serait opérée par l'Iran et par

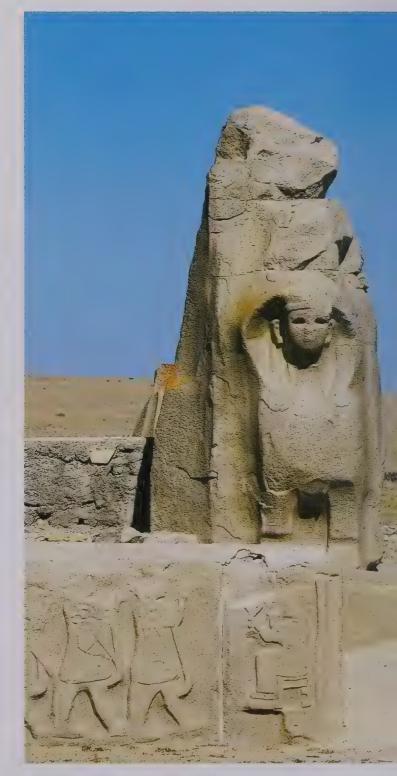


Fig. 3. Porte des Sphinx à l'entrée de la ville fortifiée hittite. Il^e millénaire av. J.-C., soit environ 1000 ans après les Hatti. Photo Henri Stierlin

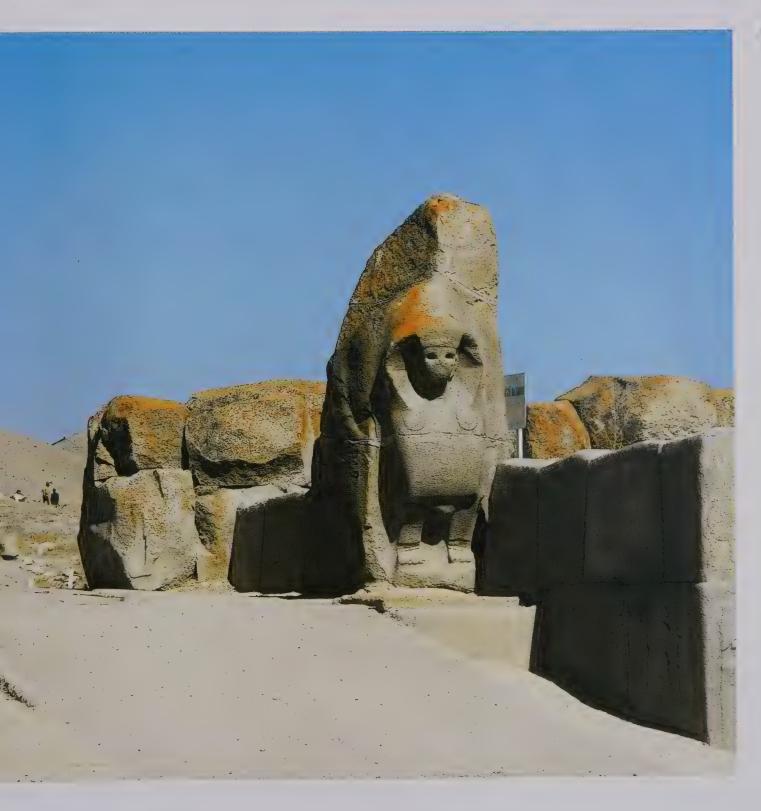




Fig. 4. Sépulture noble du III^e millénaire av. J.-C. Photo Dick Osseman.

l'Anatolie, éventuellement au travers de la mer Noire²⁸. Dans ce cas, une influence de la culture anatolienne sur les cultures de la steppe eurasiatique plutôt que l'inverse est envisageable²⁹. A l'évidence, les dirigeants d'Alaca Höyük sont issus du substrat indigène et rien ne permet d'affirmer qu'ils soient venus des régions transcaucasiennes³⁰. Même l'iconographie diffère d'une région à l'autre, tout comme l'usage des statuettes et des autres ornements métalliques, sans parler de rites funéraires spécifiques³¹.

Par conséquent, seul le contexte de trouvaille nous permet de comprendre la fonction des disques ajourés d'Alaca Höyük et donc aussi de celui du musée Barbier-Mueller. Enoncée par S. Lloyd et étayée par W. Orthmann, la seule hypothèse probante considère ces ornements comme des parties du harnachement de bovins sacrifiés³².

Toujours alignés dans les tombes et au nombre d'un à six, les disques et arceaux de bronze ont été placés entre les paires de crânes des animaux sacrifiés (**fig. 5**)³³. En association avec des crochets séparés ou intégrés de part et d'autre des disques³⁴, ces éléments étaient sûre-

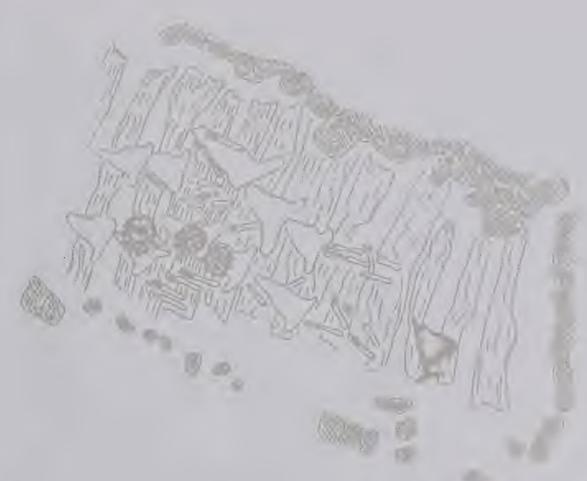


Fig. 5. Tombe L d'Alaca Höyük. D'après W. Orthmann, IstMitt. 17 (1967) p. 46, fig. 2.

ment encastrés dans une pièce en bois, probablement le joug. Ces anneaux d'attelle ont été fidèlement reproduits derrière le joug qui réunit les deux bœufs en bronze de la collection Ortiz (**fig. 6**) et ils faisaient office de passe-guides³⁵. Ce groupe repose sur deux douilles cylindriques en P, analogues à celles des passe-guides mésopotamiens³⁶. Les chars de tradition mésopotamienne comportent non seulement des anneaux pour les guides, mais aussi des statuettes animales qui ornaient le timon ou la partie antérieure de la caisse du char tiré par des bœufs ou des onagres³⁷. A Alaca Höyük, il n'y avait qu'une statuette par tombe, mais de qualité exceptionnelle, souvent

revêtue ou incrustée de métaux précieux³⁸ (**fig. 7**). L'usage de chariots de type mésopotamien est encore attesté en Anatolie au début du IIe millénaire, d'après les sceaux-cylindres cappadociens de Kültepe³⁹. Par contre, rien n'indique que le chariot ou le corbillard ait été enseveli avec les défunts à Alaca Höyük, selon le rite des dynasties archaïques mésopotamiennes⁴⁰. L'association pourrait être symbolique comme elle l'est lors de l'intégration de maquettes de chars au mobilier funéraire⁴¹. Bien d'autres cultures ont procédé de même en désignant leurs défunts comme hommes de chars ou cavaliers et en les ensevelissant avec leurs harnais ou les mors de leurs chevaux⁴². Cette relation a été niée par les premiers fouilleurs. En 1937, R. Arik écrivait : Avouons que nous sommes loin de les prendre pour de simples passe-guides ou des accessoires de harnachement. Ce qu'il y a de sûr, c'est que nous nous trouvons en face de documents qui jettent une lumière nouvelle sur la religion et les rites des Proto-Hittites, tout en y introduisant des problèmes nouveaux⁴³.

Pour K. Bittel, les chars d'Alaca Höyük auraient été construits spécialement pour les tombeaux et destinés, étant donné le caractère strictement cultuel de leurs ornements, à des morts chez qui les fonctions sacerdotales étaient tout à fait primordiales⁴⁴. En fait, il est possible que les chariots aient eu un rôle cérémoniel préalable et nous n'avons guère d'indices sur les fonctions sacerdotales des dirigeants proto-hittites du pays de Hatti.



Fig. 6. Groupe de bœufs attelés en bronze. Anatolie, Alaca Hōyūk, âge du bronze ancien II-III. environ 2 300 av J.-C.). Haut : 21,1 cm. Collection G. Ortiz. (Dessin)

Par contre, le choix des animaux figurés, la forme circulaire ou semicirculaire des objets et les motifs rayonnants relèvent certainement de la sphère religieuse. D'ailleurs, les Hittites indo-européens, opérant par syncrétisme pour asseoir leur pouvoir, vont assimiler ou récupérer les croyances primordiales des autochtones hattis⁴⁵. Tel est le cas du culte solaire de la déesse Wouroushemou d'Arinna, fréquemment associée au cerf. Cette divinité est l'une des plus importantes du panthéon hittite et elle est figurée notamment sur les bas-reliefs d'Alaca Höyük dont le nom hattien était peut-être Arinna⁴⁶. Bien que le choix iconographique des animaux de prédilection en association avec des ornements rayonnants fût incontestablement subordonné aux croyances des Hattis, il serait imprudent de considérer tous ces éléments de harnachement comme des disques solaires ou comme des têtes d'étendard figurant les Grands Ancêtres, forme d'animaux miraculeux et trahissant une vision thériomorphe du monde⁴⁷ (fig. 8).

Des disques ajourés, comme celui du musée Barbier-Mueller, sont tout autant des symboles statutaires, assurant aux nobles la pérennité de leur pouvoir, même dans l'au-delà. Les potentats indigènes se sont vraisemblablement enrichis, au cours du IIIe millénaire, en assurant la sécurité des localités situées sur la route des métaux par caravanes du Kurdistan à l'Egée, et le long des fleuves, notamment le Yeşil Irmak et le Halys⁴⁸. Principales bénéficiaires de ce commerce essentiel, les élites ont stimulé le développement de centres métallurgiques dans leurs localités principales, avant que ce commerce ne soit pratiquement monopolisé par les marchands assyriens dès le début du IIe millénaire49.

Fig. 7. Cerf en bronze incrusté d'argent représentant le dieu de la chasse. Tombe B d'Alaca Höyük. Haut. : 52,5 cm. Inv. 11878. Musée d'Ankara. (Dessin).

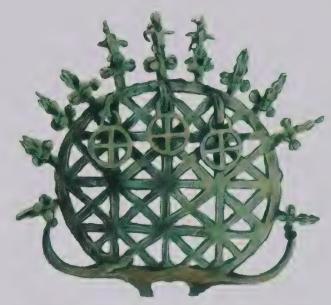


Fig. 8. Etendard en forme de disque solaire. 2 300 av. J.-C. Haut. : 34 cm. Musée d'Ankara. (Dessin).

Dans un tel contexte, la combinaison de métaux précieux et variés ou des expérimentations sidérurgiques plus de mille ans avant l'âge du fer ne sont guère plus surprenantes que la richesse des mobiliers funéraires⁵⁰. Des contacts même indirects avec les orfèvres troyens ou mésopotamiens ont stimulé la créativité des artisans hattis. Rien ne permet de supposer leur origine exogène, ni d'ailleurs celle de leur classe dirigeante.

Le disque du musée Barbier-Mueller illustre bien le caractère purement local de cette tradition qui associe un style animalier original aux croyances indigènes et au statut que les défunts conservent dans l'au-delà. Le Pays de Hatti, comme le désignent les sources akkadiennes, babyloniennes et hittites, a été le foyer d'une culture spécifiquement anatolienne, enrichie au contact de ses voisins. Les Hittites sauront récupérer ce patrimoine et l'adapter à leurs propres besoins pour devenir l'une des puissances les plus considérables du lle millénaire avant notre ère.

BIOGRAPHIE

Docteur ès lettres, Jean-Louis Zimmermann est chargé de cours en archéologie classique à l'université de Genève. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont deux sont consacrés aux collections du Musée Barbier-Mueller : Métamorphoses de l'art antique (1991) et Poèmes de marbre (1993). Ses principales recherches portent sur la préhistoire égéenne, les bronzes grecs et les armes antiques.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

ARIK (R.O.), Les fouilles d'Alaca Höyük, Ankara, 1937.

KOŞAY (H.Z.), Disques solaires mis au jour aux fouilles d'Alaca Höyük, BSA 37 (1936-37), p. 160-165, pls 13-23.

MELLINK (M.J.), « The Royal Tombs at Alaca Hüyük » in St. Goldman, *op. cit.*, 1956, p. 39sqq.

BITTEL (K.), Beitrag zur Kenntnis Anatolischer Metallgefässe der zweiten Hälfte des dritten Jhdts. v. Chr., Jdl 74, 1959, p. 1-33.

KURGAL (E.), Kunst der Hethiter, Munich, 1961, rééd. 1976, p. 13-15.

ORTHMANN (W.), Die Keramik der frühen Bronzezeit aus Inneranatolien, IstForsch, 24 (1964);

Zu den « Standarten » aus Alaca Hüyük, IstMitt. 17 (1967), p. 34-54.

LLOYD (S.), Early Highland Peoples of Anatolia, Londres 1967, p. 20-24.

LITTAUER (M.A.) et CROUWEL(J), Early Metal Models of Wagons from the Levant, Levant V (1973) p. 102-106

Wheeled Vehicles and Ridden Animals in the Ancient Near East, HbO VII,1 (1979).

EASTON (D.), Towards a Chronology for the Anatolian Early Bronze Age, Anat.St.26, 1976, p. 145-173

YAKAR (J.), The Later Prehistory of Anatolia, BAR I.S. 268,1985.

HUOT (J.L.), Les céramiques monochromes lisses en Anatolie à l'époque du Bronze Ancien, Paris, 1982

GUSAN-SAILZMANN (A.), Alaca Hüyük: a reassessment of the excavation and sequence of the Early Bronze Age Settlement, 1992.

ÖZYAR (A.), Reconsidering the Royal Tombs of Alacahöyük: Problems of Stratigraphy according to the Topographical Location of the Tombs, Türkiye Bilimler Akademisi Arkeokijisi

Dergisi 2, 1999 p. 79-85

YALCIN (U.), Early Iron Metallurgy in Anatolia, Anat. St. 49,1999, p. 178.

ABRÉVIATIONS

AA Archäologischer Anzeiger

AJA American Journal of Archaeology

Anat.St. Anatolian Studies

AOF Archiv für Orientforschung

APA Acta Praehistorica et Archaeologica

BAR British Archaeological Reports. International Series

BSA Annual of the British School at Athens
HambBeiA Hamburger Beiträge zur Archäologie

HbO Handbuch der Orientalistik IstForsch Istanbuler Forschungen

IstMitt Istanbuler Mitteilungen

Jdl Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts

MVAG Mitteilungen der Vorderasiatischen Gesellschaft

P8F Prähistorische Bronzefunde

NOTES

- 1. Les fouilles des tombes ont été effectuées entre 1935 et 1939, puis en 1940-48 et en 1963-65, cf. Bibliographie.
- 2. W. J. Hamilton, *Researches in Asia Minor, Pontus and Armenia*, 1842; G. Perrot, *Exploration archéologique de la Galatie et de la Bithynie*, Paris 1861; E. Chantre, Mission en Cappadoce, Paris 1898, p. 1-12.
- 3. La porte des sphinx à Euyük, MVAG 13, Berlin 1908.
- 4. J. Yakar, The Later Prehistory of Anatolia, BAR I.S. 268, 1985, p. 177.
- 5. E Jean, Medit.Arch.14 (2001) p. 168 n. 25 : des tombes K et C.
- **6.** K. Bittel, Jdi 74(1959) p. 24-33; A. Toker, Metal Vessels, Museum of Anatolian Civilization, Ankara 1992, p. 183-192.
- 7. B. Kulaçoğlu, Tanrilar ve Tanriçalar, Ankara 1992, p. 82-88, 188-190.
- 8. A l'exception du groupe d'un cerf flanqué de deux panthères dirigées en sens opposé
- E. Akurgal, Kunst der Hethiter, Munich 1961, rééd. 1976, pl. III.
- **9.** Inv. 240-207. Complet et non restauré. Concrétions terreuses brunes grisâtres et quelques piqûres d'oxyde turquoise. Ht. 14 cm. Larg. 16 cm. Disque : 9,9 x 9,5 cm. Ht. Protomé : 7,7 cm. Rouelles : 2,9 et 3 cm. Alliage de cuivre arsénié et de plomb. Cf. infra, note 50
- **10.** A Alaca Höyük et dans les sites apparentés, les bovidés ont des cornes arquées en lyre et dirigées vers l'arrière.

- **11.** La fonte à cire perdue est pratiquée en Asie Mineure et dans les îles avoisinantes dès le début du III^e millénaire, par exemple à Poliochni, sur l'île de Lemnos, cf. R. Treuil, *Le Néolithique et le Bronze Ancien égéens*, Paris 1983, p. 185, fig. 64.
- **12.** Surtout les disques mis au jour dans la tombe C, du niveau III,6 (cf. Gürsan-Salzmann 1992, p. 249 et 275), à plus de huit mètres de profondeur, cf. H.Z. Koşay, BSA 37, 1936-37, p. 162, pl. 13. L'asymétrie des ouvertures peut aussi se comparer à une pendeloque rayonnante du disque 2 de la tombe A' : Koşay, op. cit. pl. 17b.
- **13.** Variété V de la classification de W. Orthmann, IstMitt. 17 (1967) pp.39 : disques B 27 de la tombe A' et B 28 de la tombe D, deux sépultures de la dernière phase de la nécropole. Ces deux disques sont ornés, en leur centre, d'animaux en ronde bosse, un cerf et un faon plutôt qu'un onagre. En outre, les deux disques présentent une traverse d'emmanchement entre les tenons verticaux. Les rouelles du disque de Genève sont comparables à celles du disque B 10 de la tombe D (variété III d'Orthmann, op. cit. p. 38), ainsi que du demi-disque B 18 de la tombe E (ibid. p. 39).
- **14.** T. Özgüç et M. Akok, Belleten XXI (1957) p. 211-219, figs. 3-6. Sur le site d'Horoztepe, voir T. Özgüç et M. Akok, Horoztepe, An Early Bronze Age Settlement and Cemetery, Ankara 1958; B. Tezcan, Anatolia V (1960) p. 29-46 et T. Özgüç, Anatolia VIII (1964) p. 1-17.
- **15.** Seul ce dernier site a révélé des objets en métaux précieux dans l'habitat, sous le sol d'une maison datant du Bronze Ancien III : T. Özgüç et R. Temizer, dans M. Mellink et *alii*, Aspects of Art and Iconography, Anatolia and its Neighbors, St. in honour of N. Özgüç, Ankara 1993, p. 613-627. Sur les sites de Mahmatlar : H.Z. Koşay et M. Akok, Belleten 55 (1950) p. 481-485, pls 35-42 ; Kayiapinar : R. Temizer, Belleten XVIII (1954) p. 317-330 ; Ahlatlibel : H.Z. Koşay, Türk Tarih Arkeologya ve Etnografya Dergisi II ; Ankara 1934, p. 3-100 ; K. Bittel, AOF XI (1936-37) p. 38-47.
- **16.** Cf. J.L. Huot (1982) p. 58; A. Gürsan-Salzmann (1992) p. 249 et 275; A. Özyar (1999) p. 80-82.
- **17.** Les mesures paraissent avoir été prises à partir de la surface et rien n'indique qu'elle était plane, compte tenu de l'érosion et des nivellements opérés à l'époque hittite. Les tombes se répartissent sur une déclivité supérieure à un mètre et elles étaient peut-être disposées sur trois terrasses, cf. Özyar, op. cit. Il est donc normal que les tombes les plus basses (K et L) soient à une plus grande profondeur (environ 8,6 m) que les tombes situées plus haut dans la pente (B, D, H, R) retrouvées à une profondeur de 5,5m à 7 m.
- **18.** Quant à la céramique, de nombreuses formes attestées dans le niveau 7 de la couche III perdurent jusqu'au niveau 4 de la couche II, cf. W. Orthmann; *Die Keramik der frühen Bronzezeit aus Inneranatolien*, IstForsch. 24 (1964) p. 24, 32-34. Par exemple, la tombe K qui semble être l'une des plus anciennes (niveau III,7) a révélé une cruche au bec tronqué et décorée à l'ongle, typique d'Horoztepe et d'Alaca Höyük II,4.
- **19.** Cf. Huot, op. cit. p. 932.

- **20.** Sur ce niveau d'incendie situé entre 5,5 m et 6,35 m de profondeur : D. F. Easton, Anat. St. 26 (1976) p. 168-171. Comme certaines des tombes paraissent avoir été creusées dans cette couche, voire au-dessus, C. Schaeffer les a toutes datées, à tort, du bronze moyen : *Stratigraphie comparée et chronologie de l'Asie occidentale*, Londres et Oxford 1948, p. 286-291.
- **21.** D'après les céramiques intermédiaire et cappadocienne que l'on retrouve aussi à Troie IV-V, Kültepe 12-13, Beycesultan 12-8, Alishar 7M et surtout à Aphrodisias II dont la datation au radiocarbone se situe aux alentours de 2150 av. J.-C., cf. Huot, op. cit. pp. 765 et 1073; C. Podzuweit, *Trojanische Gefässformen der Frühbronzezeit*; Mayence 1979, p. 92 (notamment un depas de type 3AIC dans la tombe T2 d'Alaca Höyük).
- **22.** De bas en haut : L et K ; un peu plus haut : F, puis C et E, A, puis A' et les deux inhumations successives dans la tombe T. Au niveau supérieur : B, D, H et R. Bien qu'elle ne soit pas la plus profonde, la tombe F semble être la plus ancienne de toutes et elle ne contenait ni statuette animale ni disque ajouré.
- 23. L'absence à Alaca Höyük de certaines techniques comme le filigrane et la granulation pratiqués en orfèvrerie mésopotamienne dès 2500 av. J-C et à Troie Ilg que M. Korfmann (Studia Troica 3, 1993, p. 135-171) date de 2450-2390 av. J.-C. témoignerait du provincia-lisme des métallurgistes d'Alaca Höyük. Selon J.L. Huot (op. cit. p. 941-943): l'orfèvrerie d'Alaca tente d'imiter ce qu'elle ne sait reproduire, cf. aussi M. Treister, Le Trèsor de Troie, Moscou 1996, p. 234. Cependant, on peut se demander si le mobilier funéraire d'Alaca Höyük ne pourrait être plus ancien, à une époque où les Anatoliens n'avaient pas encore connaissance de tels procédés. L'absence d'étain dans le disque du musée Barbier-Mueller pourrait être aussi un indice d'ancienneté.
- **24.** Derniers siècles du III^e millénaire, selon T. Özguç, Belleten XXI (1957) p. 218 ; 2300-2100 ; Gürkan et Seeher, *op. cit.* (1991) p. 95 ; 2500-2300 j J. Mellaart, Anat. St. 7 (1957), p. 66 et J.L. Huot, *op. cit.* p. 943 et 1073.
- **25.** Cf. U. Yalçin, Anat. St. 49 (1999) p. 178 et E. Jean, Medit. Arch. 14 (2001) p. 168 (pour la tombe K, du niveau 7 de la période III). Ces sépultures pourraient être contemporaines de celles de Kücük Höyük (G. Gurkan et J. Seeher, IstMitt. 41, 1991, p. 90-92) et de Demirci Höyük (ibid. p. 110, 119), un site bien daté de la première moitié du III^e millénaire (phases E-M) et qui a révélé vingt diadèmes en or. Datation, cf. S. Manning, *The Absolute Chronology of the Aegean Early Bronze Age*, Sheffield 1995, p. 156.

- **26.** Cf. H.Z. Koşay et M. Akok, *The Pottery of Alaca Höyük*, AJA 51 (1947) p. 152-157 M. J. Mellink (1956) p. 52. Sur la céramique de l'habitat, cf. J. Yakar, *op. cit.* 1985, p. 290 et p. 297. La céramique de la couche III s'apparente à celle d'Alishar 14T-13T et 11M-8M (cf. Huot, *op. cit.* p. 754) et les cruches métalliques d'Alaca Höyük ressemblent à celles de Beycesultan XIV-XVI (*ibid.* p. 779), or ces niveaux d'Alishar et de Beycesultan datent de la première moitié du III^e millénaire.
- 27. M.Mellink, *op. cit.* 1956, p. 53sqq. et O. Höckman (Kunst der Kykladen, Karlsruhe 1976 p. 161) ont justement relevé les affinités entre la posture de la statuette en argent dite d'Hasanoglan, apparentée au matériel d'Alaca Höyük, et les statuettes cycladiques en marbre de la culture de Kéros-Syros qui apparaissent soudainement vers 2 700 av. J.-C. De même, il serait possible de relier les fameuses poèles de Syros et les miroirs en bronze d'Alaca Höyük (M.J. Mellink, *op. cit.* 1956, p. 52). Quant au traitement facial de la figurine d'Hasanoglan, les analogies avec les têtes en albâtre de Tell Brak, en Syrie septentrionale, ne seraient pas fortuites, puisqu'elles datent du début du III^e millénaire, cf. A. Moortgat, *The Art of Ancient Mesopotamia*, Londres et New York 1969, p. 16, pl. 27 (période de Djemdet Nasr).
- 28. Hypothèse reprise notamment par M.J. Mellink, op. cit. 1956, p. 55. Sur ce tumulus, cf. M. P. Zavitoukhina et B.Y. Piotrovsky, in Avant les Scythes, Paris 1979, p. 108-112 et 119; J.P. Mohen, Aus den Schatzkammern Eurasiens, Zurich 1993, p. 34, nos 5-6. Cette tombe de chef saupoudré d'ocre et associé à deux autres corps, date, au plus tôt du milieu du III^e millénaire. Sur la survie pendant le second millénaire avant notre ère, des tombes à puits et charpente au nord du Caucase, ainsi que du dépôt rituel des crânes et des os longs des animaux sacrifiés sur la tombe, cf. Orthmann 1967 p.51 et 54 n.94.
- 29. Cf. C. Burney, *The People of the Hills, Ancient Ararat and Caucasus*, Londres 1971, p. 82. Les récipients en cuivre arsénié de Maïkop sont apparentés à ceux d'Amuq F et de Tépé Gavra. Riche en nickel, le cuivre utilisé provient soit d'Iran soit d'Anatolie, cf. Zavitoukhina et Piotrovsky, op. cit. p. 110.

Pour l'alliage du disque du musée Barbier-Mueller, voir ci-dessous note 50.

- **30.** Contra M.J. Mellink, op. cit. 1956, p. 55; M. Gimbutas, American Anthropologist 65, 1963, p. 815-836.
- 31. La tombe de Maïkop est sous tumulus ; elle n'est associée ni à des sacrifices d'animaux, ni à un char ; la position des corps est différente de celle des défunts d'Alaca Höyük. Les statuettes d'animaux sont des bovins et des félins perforés verticalement pour orner des étendards ou les montants d'un baldaquin funèbre. Par analogie, cette fonction a souvent été évoquée pour interpréter les éléments en bronze d'Alaca Höyük : K. Bittel, AA 1939, col 112 et op. cit. 1976, p. 164 ; E. Akurgal, op. cit. 1961, 1976, p. 14.

- 32. S. Lloyd, Early Anatolia, Harmondsworth 1956, p. 98; W. Orthmann, op. cit. 1967, p. 34-54.
- **33.** Cet alignement avait déjà frappé les premiers fouilleurs, surtout dans les tombes E,H et L, cf. R.O. Arik, *op. cit.* 1937, p. 62. Certains des crânes comportaient encore les anneaux de museau. ibid. p. 96. tombe T.
- **34.** Crochets séparés des ornements, par exemple dans les tombes B et T2, R.O. Arik, op. cit. p. 61 et 85. Crochets solidaires des ornements, cf. H. Kosay, *op. cit.* 1936-37, pls 17-20. Les rouelles latérales du disque du musée Barbier-Mueller font peut-être allusion à des roues de chariot en bois évidées (cf. U.L. Dietz, dans *L'Europe au temps d'Ulysse*, Paris 1999, p. 83), stade intermédiaire entre les roues pleines et les roues à rayons figurés dès le début du II^e millénaire, cf. M.A. Littauer et J. Crouwel, *op. cit.* 1979, p. 48 et 51 (à Acem Hövük).
- **35.** The G. Ortiz Collection, Moscou et St Petersbourg 1993, no 29. Ht. 21,1 cm. De provenance inconnue.
- **36.** M.A. Littauer et J. Crouwel, op. cit. 1979, p. 30, fig. 10.
- **37.** Cf. P. Callmeyer in K. Bittel et *alii*, Fests. Moortgat, Berlin 1964, p. 74, fig. 17 (lion); A. Moortgat, *op. cit.* en note 27, pl. 43 (passe-guides sur le timon).
- 38. Par exemple, le cerf 11878 du musée d'Ankara, provenant de la tombe B.
- **39.** Cf. Littauer et Crouwel, *op. cit.* 1979, p. 48, 51 et 60, figs 28-29. (du karum II de Kültepe). Sur le rôle des chars lors des funérailles hittites, cf. H. Otten, *Hethitische Totenrituale*, 1958, p. 13, 129.
- 40. Contrairement à W. Orthman, op. cit. p. 54.
- **41.** M.A. Littauer et J. Crouwel, *Early Metal Models of Wagons from the Levant*, Levant V (1973), p. 102-106, pls 32-44; W. Nagel, *Zwei Kupfermodelle eines Kultwagens*, APA 6-17 (1984-85) p. 143-151; T.S. Kawami, in D. von Bothmer, *Glories from the Past, The S. White and L. Levy Collection*, New York 1990, p. 31, nos 18-19. Un tel char proviendrait de la région d'Alaca Höyük: Terrace, BMFA Boston 62 (1964), p. 56, fig. 12.
- **42.** Dans les tombes mycéniennes, cf. H. Donder, *Zaumzeug in Griechenland und Cypern*, PBF XVI,3, Munich 1980. A l'entrée du dromos de la tombe à tholos de Marathon, la position des deux chevaux sacrifiés transforme symboliquement la tombe et son couloir en un char et son timon. Sur cette tombe, cf. A.K. Orlandos, *Ergon* (1958) p. 23, figs 22-23. En Italie, F. von Hase, *Die Trensen der Früheisenzeit* in Italien, PBF XVI,1 (1969) et P. F. Stary, Hamb.Beitr.A 7 (1980) p. 7sqq. A Alaca Höyük, hormis les animaux et les disques de bronze, il y avait aussi d'autres éléments du harnachement : des gaines pour les rennes ? (BSA 37, 1936-37, pl. 13a) et un montant de mors en corne : H.G. Hüttel, *Jahresbericht des Instituts für Vorgeschichte*, Francfort 1977, p. 73 n.23.

- 43. Op.cit. 1937, p. 119.
- 44. Les Hittites, Paris 1976, p. 43.
- **45.** Cf. H. Frankfort, *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, Harmmondsworth 1954, p. 114-117.
- **46.** Sur ce culte, cf. H. Gonnet-Bogana, le disque solaire hittite d'après les documents archéologiques, Anadolu XIII (1967), p. 167-196. Les disques solaires sont mentionnés comme étant ceux de la déesse d'Arinna dans la prière d'Arnouwanda I, au XV^e siècle av. J.-C., cf. R. Labat et alii, Les religions du Proche-Orient asiatique, Paris 1970, p. 515. Sur un bas-relief en stéatite, de Yeniköy, et figurant l'époux ? de la déesse est debout sur un cerf : B. Kulaçoğlu, Tanrilar ve Tanriçalar, Ankara 1992, p. 120, no 140. Sur la localisation d'Arinna, cf. J. Mellaart in C. Renfrew, L'énigme indo-européenne,
- Paris 1990, p. 74, fig. 3,4.
- **47.** H.Z. Koşay, op. cit. 1936-37, p. 164. Sur l'interprétation délicate de ces ornements métalliques, cf. K. Bittel, *op. cit*. 1976, p. 41-43.
- **48.** Hattus (Hattusha, la capitale des Hittites) et Alaca Höyük contrôlent la boucle du Halys, Alaca ayant d'abord la primauté, peut-être en raison de sa position entre les vallées qui débouchent sur la mer Noire. Horoztepe se trouve le long du Yeşil Irmak, à l'est du Halys.
- **49.** Sur ce commerce, cf. T. Stech et V. Pigott, *The Metals Trade in Southwest Asia in the Third Millenium B.C.*, Iraq 48 (1986) p. 39-64. Pour l'alliage Cu + As en Anatolie centrale, cf. E.R. Eaton et H. Mc Kenell, World Arch 8 (1876), p. 172, 180.
- **50.** Alaca Höyük a révélé plus d'objets en fer que tous les autres sites anatoliens du III^e millénaire et la région est particulièrement riche en minerai, cf. E. Jean, Medit. Arch. 14(2001) p. 165, fig. 1 et p. 169. L'or provenait de Troade (Astyres, cf. Strabon XIII,51), l'argent du Taurus, le cuivre d'Ergani Madden et l'étain peut-être de Kestel (Gültepe), cf. K.A. Yener et P.B. Vandiver, AJA 97 (1993) p. 207-238 et 255-262. A Horoztepe, les bronzes sont principalement à l'étain comme un tiers des 36 pièces analysées d'Alaca Höyük, cf. T. Stech et V. Pigott, supra note 49, p. 54.

Le disque du musée Barbier-Mueller a été analysé par l'EMPA : Cu : 68 %, Pb : 27 %, As :1,6%. 13 des bronzes analysés d'Alaca Höyük ont aussi révélé une teneur en arsénic supérieure à 1%.

Relativement rare, l'adjonction d'une forte proportion de plomb (entre 22 et 28 %) est attestée pour des bronzes figurés, même égéens et jusqu'au II^e millénaire avant notre ère, cf. P.T. Craddock, Journ. of Arch. Science 3,2, 1976, p. 106 (analyse 333) et p. 108 (analyse 337). Elle se perpétue dans les alliages ternaires (Cu + Sn + Pb) d'Asie Mineure jusqu'au VII^e siècle av. J.-C., cf. C. Rolley, BCH 107, 1983, p. 132 (taureau phrygien de Delphes, n° 2351).



Les ornements de la région beifang : Nord de la Chine au ler millénaire av. J.-C. Emma C. Bunker

Introduction

Le Beifang (région du nord) constitue un vaste arc d'une grande variété écologique, qui englobe le nord et le nord-ouest de la Chine, et s'étend de Heilongjiang au sud-est de Gansu. Durant le ler millénaire avant notre ère, cette région était peuplée de pasteurs semi-sédentaires. Tournée vers le monde animal, leur économie était basée sur la garde des troupeaux, la chasse, l'élevage du bétail ainsi que la vente des produits animaliers, et se voyait souvent complétée par une petite activité agricole. L'existence de ces tribus était étroitement liée à l'écologie spécifique de leur environnement géographique. Les collections Barbier-Mueller détiennent une multitude d'artefacts, qui, pour peu qu'on les compare à des spécimens de fouilles scientifiques récentes, sont susceptibles d'être associés à la vie de ces chasseurs et ces éleveurs de bétail¹

Les tribus *beifang* menaient des vies très structurées, organisées autour d'activités saisonnières obéissant à un protocole. Qu'elles se livrent à de petits déplacements quotidiens ou à de plus longues migrations vers des destinations bien déterminées, elles cherchaient toujours à trouver de l'eau, des pâturages et des terrains de chasse giboyeux. A notre connaissance, ces groupes n'ont pas bâti d'habitations permanentes jusqu'à la période Hsiong-Nou à la fin du les millénaire av. J.-C. mais vivaient généralement sous des tentes

portables en treillis, recouvertes de fourrure. Par ailleurs, ils n'ont laissé aucun témoignage écrit. A l'inverse, leurs premiers voisins chinois menaient une vie



Fig. 3. Plaque de ceinture représentant un cerf debout. Nord-est de la Chine, VIE-VE siècle av. J.-C. Bronze.
Long. 3,6 cm. Inv. 245-101.
Musée Barbier-Mueller.



Fig. 1. Plaque de vêtement en bronze, représentant deux cerfs en train de copuler. Nord-est de la Chine, vie-Ve siècle av. J.-C. Long. : 4 cm. Inv. 245-108.

Musée Barbier-Mueller.



Fig. 2. Ornement (élément de harnachement) décoré de bouquetins debout ou copulant.

Nord-est de la Chine, VII^e-VI^e siècle av. J.-C. Bronze.

Long.: 9,9 cm. Inv. 245-100. Musée Barbier-Mueller.

sédentaire et ont livré tout un héritage de chroniques donnant une foule de renseignements sur leur histoire et leurs réalisations culturelles. Si les anciens Chinois mentionnaient souvent leurs voisins pasteurs du nord dans leurs textes historiques, ils se sont essentiellement intéressés aux tribus *beifang* en raison de leur situation géographique, leur pouvoir et leurs relations politiques, leur mode de vie différent, et un partenariat commercial potentiel. Mais ils se sont bien gardés de consigner, voire de juger leurs réalisations culturelles.

Jusqu'à récemment, les érudits modernes n'ont eu qu'une compréhension limitée du mode de vie et des coutumes spécifiques des pasteurs *beifang*, puisque ceux-ci n'ont laissé aucun texte écrit. S'appuyant presque exclusivement sur des sources historiques chinoises, ils se sont surtout intéressés au rôle que ces tribus avaient joué dans la transmission de la technologie et des styles artistiques entre l'est et l'ouest, ou le nord et le sud, ainsi qu'au supposé harcèlement de leurs voisins chinois².

Fig. 4. Couteau à lame sculptée. Nord-est de la Chine, let siècle av. J.-C. Bronze. Long. : 13 cm. Inv. 245-311. Musée Barbier-Mueller.

Fig. 5. Couteau orné sur son pommeau d'un félin accroupi, décoré, sur son manche, de gazelles et de biches au verso. Nord-est de la Chine, VII®-V® siècle av. J.-C. Bronze. Long.: 20,7 cm. Inv. 245-106.

Musée Barbier Mueller.





Carte. Nord de la Chine. Mongolie et sud-est de la Siberie

Quant à moi, faute de textes écrits par les pasteurs beifang, j'espère prouver ici que leurs artefacts, révélateurs de leur vie quotidienne, de certaines caractéristiques régionales ainsi que des interlocuteurs avec lesquels ils entretenaient des contacts culturels, peuvent parfaitement tenir lieu de documents historiques. Il nous faut seulement apprendre à décoder les renseignements fournis par ces diverses productions qui ont longtemps échappé à notre compréhension. Dans certains exemples, les informations que nous réunissons confirment les théories traditionnelles sur les diverses cultures beifang régionales , dans d'autres, les résultats de nos nouvelles investigations sont passablement différents de ce à quoi nous avions traditionnellement associé certains groupes. Dans une société largement nomade, où les textes écrits faisaient défaut, les tribus ont souvent appris leur histoire, leurs valeurs, leur propre identification, leurs croyances religieuses et leurs codes héroïques de l'éthique grâce à des moyens visuels. En démontrant brièvement comment les pièces beifang de la riche collection Barbier-Mueller peuvent être considérées comme des témoins de l'histoire, nous ouvrirons la voie aux futurs érudits intéressés par le mode de vie de ces tribus de chasseurs et de commerçants durant le ler millénaire av. J.-C.

La culture beifang durant le ler millénaire av. J.-C.

La monte à cheval, et partant, le passage d'un mode de vie agro-pastoral bien établi à une plus grande mobilité et à une économie davantage tournée vers les animaux durant le début du le millénaire av. J.-C. ont favorisé un épanouissement artistique au *Beifang*. Ceci a donné lieu à des artefacts ornés de symboles visuels très révélateurs sur ses habitants³. Nous sommes à même de retrouver leurs histoires et croyances diverses en considérant leurs vêtements et leurs artefacts décorés comme autant de textes historiques. La datation et la provenance géographique attribuées à chaque ornement *beifang* de la collection Barbier-Mueller dont il est ici question s'appuient sur des comparaisons avec des artefacts qui ont fait l'objet de fouilles scientifiques dans la République populaire de Chine, en Mongolie et en Sibérie ces soixante dernières années⁴



Fig. 6. Fourreau décoré d'une rangée de sept oiseaux. Nord-est de la Chine, VII^e-VI^e siècle av. J.-C. Bronze. Long. 23 cm. Inv. 245-15. Anc. coll. David-Weill. Musée Barbier-Mueller.

Les artefacts et vêtements ayant appartenu aux Beifang sont caractéristiques d'un mode de vie nomade : pantalons, bottes en cuir souple, vestes avec leurs ceintures décorées, ornements personnels et petits objets portatifs assortis de fonctions spécifiques et agrémentés de motifs artistiques sont autant d'objets livrant des indices sur la situation géographique, les occupations, le statut et les croyances de leurs propriétaires. Le choix des symboles et des métaux qu'ils portaient sur leur corps n'était pas arbitraire. S'appuyant essentiellement sur une iconographie zoomorphe, chaque motif était un symbole reconnaissable, empreint d'une signification propitiatoire, comprise par ceux qui possédaient l'objet tout comme par ceux qui le regardaient. Dans une société nomade où une bonne partie de la vie dépendait des relations hiérarchiques complexes régnant au sein des clans et entre divers groupes associés, l'art était une force irrévocable, donnant une forme visuelle aux croyances et aux modes de vie individuels gouvernés par l'écologie des situations géographiques spécifiques. Aujourd'hui, cet art, qui se substitue aux textes écrits, fournit aux historiens des indices visuels sur les diverses situations géographiques des propriétaires des objets, ainsi que sur leur mode de vie, leur économie et leurs relations culturelles les plus éloignées.





Fig. 7.

Fig. 8.

Fig. 7. Décorations sur une « pierre à cerfs ». Mongolie, début du l^{er} millénaire av. J.-C. Photo Emma Bunker.

Fig. 8. Sépulture 174. Yuhuangmiao, comté de Yanqing, district de Pékin dans la province du nord Hebei, VI^e siècle av. J.-C. Photo Jin Fengyi.

Le *Beifang* se divise en deux parties géographiquement et écologiquement bien distinctes : les régions du *Dongbei* (nord-est) qui s'étendent à l'est du massif montagneux du Taihang, et celles du *Xibei* (nord-ouest), situées à l'ouest de cette chaîne. Dans chaque région, toute une gamme d'artefacts, généralement en métal, a été fabriquée pour satisfaire les besoins de l'économie locale liée à l'environnement. Les techniques métallurgiques employées semblent avoir été spécifiques à chaque région car le travail des artisans du *Beifang* devait surtout être lié aux traditions de fonderie et aux disponibilités du minerai local. Mais dans certaines contrées, l'on décèle une influence chinoise du travail des métaux, suscitée par les échanges commerciaux ou les commandes.

Fig. 9. Pectoral en forme de léopard. Province du nord Hebei, VI[®] siècle av. J.-C. Bronze. Long. : 11,2 cm. Inv. 245-291. Musée Barbier-Mueller.

Le Dongbei (nord-est de la Chine)

Le *Dongbei* (nord-est) englobe les provinces de Heilongjiang, Jilin et Liaoning, ainsi que le sud-est de la Mongolie intérieure. C'est un pays montagneux fertile, arrosé par de nombreux cours d'eau. Cette configuration géographique a entraîné une économie basée sur la chasse, la pêche, le commerce des fourrures, l'élevage et l'agriculture sans créer un besoin de migration sur de longues distances, puisqu'il y avait toujours suffisamment d'eau, de terrains de chasse et de pâturages à proximité.

Les artefacts dongbei comprennent des ornements de ceinture, des plaques de vêtement, des harnachements équestres, des couteaux et des dagues agrémentés d'images d'animaux sauvages et d'oiseaux reflétant la faune locale. Cerfs, gazelles, bouquetins, sangliers, léopards, tigres et ours constituaient le gibier le plus courant, apprécié pour ses fourrures et ses peaux. Les scènes de copulation de cerfs (fig. 1) et de bouquetins (fig. 2) que l'on retrouve fréquemment peuvent avoir servi d'amulettes pour garantir la procréation au sein des hardes et des troupeaux sauvages, dont dépendait bien évidemment le succès économique des chasseurs. De telles images n'apparaissent jamais, si ce n'est par le biais du commerce inter-régional, dans les vocabulaires artistiques des tribus d'éleveurs de bétail vivant à l'ouest des chaînes du Taihang, dont le souci premier était de protéger leurs troupeaux des prédateurs et de s'assurer des droits de pâturage.





Les ceintures, traditionnellement constituées de multiples plaques enfilées sur une corde ou une lanière de cuir, étaient des créations caractéristiques des habitants du *Beifang*⁵. Les plaques de ceinture du *Dongbei* étaient habituellement ornées d'une variété limitée de symboles zoomorphes, comme celui du cerf avec ses bois formés par des cercles tangents, comme couchés par le vent (**fig. 3**), image qui a connu une longue histoire à travers les steppes eurasiennes. S'inspirant à l'origine du motif du renne, celui du cerf se modifiait selon les régions pour représenter au mieux le cervidé local, où qu'il soit transmis⁶. Bien qu'omniprésent dans le *Dongbei*, ce motif du *cervidé* se rencontre rarement dans les sépultures *beifang*, a l'ouest du Taihang, à moins qu'il ne corresponde à une intrusion exotique venue d'ailleurs.

Les chasseurs dongbei portaient fréquemment à leur ceinture des poignards et leurs fourreaux, instruments caractéristiques dont ils avaient besoin pour dépecer et dépouiller les animaux qu'ils avaient capturés. La lame recourbée vers l'extérieur était spécialement conçue pour écorcher l'animal sans en endommager la fourrure (fig. 4).

Fig. 10. Poignard décoré de dix têtes d'aigle des steppes. Province du nord Hebei, VI^e-V^e siècle av. (.-C. Bronze. Long. 19,3 cm. Inv. 245-293. Musée Barbier-Mueller

Fig. 11. Plaque de vêtement avec trois chevaux appartenant (la race dite de Przewalski). Province du nord Hebei, VI®-V® siècle av. J.-C. Bronze. Haut. 4,6 cm. Inv. 240-22. Anc. coll. David-Weill. Musée Barbier-Mueller.

Fig. 12. Plaque de vêtement avec quatre protomés de kulan. Province du nord Hebei, V/e-V/e siècle av. J.-C. Bronze. Haut. ; 5,1 cm. Inv. 245-4. Musée Barbier-Mueller. Les manches de couteau *dongbei* sont décorés d'animaux sauvages représentés sur le mode naturaliste, tel celui reproduit **fig. 5**, rehaussé de trois gazelles et de quatre biches debout et de profil, la tête tournée en sens inverse. La poignée d'un autre couteau est constituée de deux têtes de cheval particulièrement réussies, preuve de la popularité locale de la monte et de la conduite des chevaux bien avant que l'équitation ne soit pratiquée au cœur de la Chine. Un fourreau de poignard, décoré de sept oiseaux au long cou (**fig. 6**), semblable dans sa forme à un fourreau mis au jour à Xiaoheishigou au sud-est de la Mongolie intérieure, confirme l'enthousiasme local pour la chasse au gibier à plumes? Les dagues, conçues pour frapper de près, se trouvaient moins fréquemment dans les sépultures *dongbei* que les couteaux.

Les interprétations zoomorphes naturalistes ornant les divers artefacts dongbei relèvent d'une longue tradition picturale que l'on retrouve dans des représentations sur d'anciennes « pierres à cerfs » et des pétroglyphes découverts en Mongolie et au sud-est de la Sibérie (fig. 7). Dans l'ancien temps, les habitants du Dongbei entretenaient d'étroites relations avec le Grand Nord via la « route des fourrures », une voie commerciale complexe qui menait vers le nord par la vallée d'Amur et traversait l'Eurasie au nord du cinquième parallèle, empruntant sensiblement le même itinéraire que l'actuel Transsibérien⁸. La « route des fourrures » contournait essentiellement le nord-ouest de la Chine (Xibei), ce qui explique en partie la raison pour laquelle les hommes sont montés à cheval plus tôt dans les régions du Dongbei que dans celles du Xibei, et pourquoi certains motifs artistiques du Grand Nord découverts dans les vocabulaires artistiques dongbei n'apparaissent jamais dans ceux du Xibei.



Fig. 11.



Fig. 12.

Les artefacts dongbei étaient surtout de petits éléments, des moulages d'une seule pièce, mais quelques rares d'entre eux (**fig. 2**) étaient fondus à la cire perdue pour répondre aux complexités de la forme. Le *Dongbei* a pratiqué ce genre de moulage avant le centre de la Chine. Des vestiges d'exploitation minière et des débris de fonderie indiquent que les artefacts appartenant aux habitants du *Dongbei* étaient moulés localement, et non commandés à des fonderies dans la Chine dynastique⁹. Les quelques vases véritablement chinois trouvés parmi les pièces de mobilier funéraire local représentent des biens exotiques de prestige, qui ont probablement trouvé leur chemin par le biais du commerce et des tributs.

Les motifs animaliers *dongbei* sont beaucoup plus naturalistes que les images zoomorphes stylisées figurées sur les artefacts appartenant aux éleveurs de bétail à l'ouest de la chaîne du Taihang. La mentalité des

chasseurs dongbei, et partant, leurs intérêts et leurs expressions visuelles, différaient grandement de ceux des gardiens de troupeau. Le choix des artefacts dongbei et leur décoration laissent penser qu'il s'agissait d'un peuple pacifique, s'adonnant essentiellement à la chasse et au commerce des produits animaliers, notamment les fourrures et les peaux. Leur chasse était saisonnière. Contraints de se déplacer durant le printemps, l'été et l'automne d'un terrain de chasse à l'autre pour trouver le gibier qui leur convenait, ils regagnaient leur base en hiver, où ils pratiquaient le tannage et le travail du cuir. Apparemment, aucune de ces destinations n'était lointaine. Les habitants du *Dongbei* semblent s'être parfaitement suffis à eux-mêmes et avoir fait preuve d'un grand pacifisme dans leurs relations avec leurs voisins de la Chine dynastique.



Province du Hebei Nord

Bien que l'Hebei Nord fasse géographiquement partie du *Dongbei*, ses artefacts sont dépourvus de certaines caractéristiques de cette région, notamment l'accent mis sur la fertilité, illustrée par des scènes de copulation animale. Les peuples qui vivaient dans les chaînes accidentées du Jundushan et du Yinshan étaient essentiellement des chasseurs à cheval et des marchands de fourrure.

Des fouilles pratiquées dans plusieurs cimetières ont révélé des sépultures de dignitaires, où les corps étaient littéralement recouverts d'une multitude d'ornements, notamment des colliers, des pectoraux, des plaques de ceinture et de vêtement, ainsi qu'une profusion d'armes et d'instruments suspendus à la ceinture (fig. 8). Les symboles de clans et de statuts étaient indiqués par des plaques pectorales portées en haut de la poitrine, telle une plaque en bronze ayant la forme d'un léopard tapi, dont les mâchoires entrouvertes révèlent des dents acérées (fig. 9). Si la plupart des plaques pectorales étaient fabriquées en bronze et d'une seule pièce, quelques exemplaires sont en or et fondus à la cire perdue, témoignant d'une hiérarchie des métaux pour indiquer le statut, et de différentes traditions de fonderie dans le moulage des plaques pectorales, dépendant du métal choisi¹⁰.

Les dagues ou épées courtes, dont le manche formait une seule pièce avec la lame, étaient caractéristiques des armes des steppes eurasiennes et conçues pour être portées à la ceinture du propriétaire. L'une de ces dagues est pourvue d'une lame droite, renforcée au milieu par une arête en relief qui se prolonge sur le manche (fig. 10). Celui-ci est orné de dix têtes d'oiseau représentant l'aigle des steppes (Aquila rapax), un immense rapace utilisé dans l'art de la fauconnerie. Ce mode de chasse populaire s'était développé dans les steppes eurasiennes, où les hommes pouvaient déployer leurs aptitudes aristocratiques et démontrer leur domination sur la nature.

Fig. 15. Décor terminal d'un dais en forme de capriné. Province du nord Hebei, VII^e-V^e siècle av. J.-C. Bronze. Haut.: 13 cm. Inv. 245-317. Musée Barbier-Mueller.

Fig. 13. Plaque de vêtement en forme de cervidé. Province du nord Hebei, VI^e-V^e siècle av. J.-C. Bronze. Long. : 4 cm. Inv. 240-51. Musée Barbier-Mueller.

Fig. 14. Huit plaques de vêtement en forme de félin s'enroulant sur lui-même.

Province du nord Hebei, VI^e-V^e siècle av. J.-C. Bronze. Haut.: 3,2 cm. Inv. 245-314 A à H.

Musée Barbier-Mueller.



De nombreuses plaques ajourées évoquent des animaux sauvages, notamment trois chevaux appartenant à la race dite de Przewalski, figurés debout (**fig. 11**), des protomés de kulan (**fig. 12**), et l'omniprésent cervidé avec ses bois au vent et ses pattes repliées. Huit petites plaques, ayant chacune la forme d'un félin représenté de face et enroulé dans un anneau, nous rappellent que bon nombre d'ornements étaient moulés à l'origine en multiples exemplaires (**fig. 14**). Un éclat de métal visible à l'intérieur des ouvertures du motif confirme que les plaques étaient fabriquées en masse à partir du moulage d'une pièce. L'on ignore si ces plaques étaient cousues sur les vêtements ou suspendues aux ceintures, car la plupart ont été collectionnées plutôt qu'exhumées scientifiquement!

Le motif du cervidé avec ses bois relevés et ses pattes repliées s'était d'abord développé au sud de la Sibérie et en Mongolie sur les « pierres à cerfs », au début du le millénaire av. J.-C. (**fig. 7**). Par la suite, il a été transmis à l'est au *Dongbei* et à l'ouest, via l'Asie centrale, à la région de la mer Noire, où, légèrement modifié au contact de l'art grec et du Proche-Orient, il est devenu le leitmotiv des Scythes (Cet ensemble de faits suggère une source commune issue du nord-est de l'Eurasie, d'où ces motifs se seraient dispersés à l'est et à l'ouest, plutôt qu'une simple transmission est-ouest. Les pattes avant et arrière qui sont repliées et se chevauchent, donnent une idée de vitesse posture qui s'est développée de bonne heure durant le le millénaire av. J.-C. pour être remplacée à la fin de ce millénaire par le fameux « galop volant »



Fig. 16. Plaque de vêtement en forme de tête de rapace. Centre sud de la Mongolie intérieure, VI^{e.}V^e siècle av. J.-C. Bronze. Long. 2,7 cm. Inv. 240-41. Musée Barbier-Mueller

Fig. 17. Une des trois plaques de ceinture épousant la forme d'un tigre tapi attaquant férocement la tête d'une gazelle. Centre sud de la Mongolie intérieure, VI^e-V^e siècle av. J.-© Bronze. Long.: 4,9 cm. Inv. 245-286. Musée Barbier-Mueller.





Le motif du félin enroulé dans un anneau tient la vedette en Asie orientale. Apparu tout d'abord sur des jades hongschan néolithiques du *Dongbei*, il a figuré plus tard sur des ornements de bride de l'empire des Chou occidentaux (XIe siècle env. – 771 av. J.-C.). Il se retrouve également sur des « pierres à cerfs » de Mongolie, ainsi que sur une plaque pectorale de cheval, découverte à Arzhan dans la République de Touva au sud de la Sibérie, avant d'être transmis à l'ouest en Asie centrale, où il a été adopté par les Saces, puis plus à l'ouest encore, où il est représenté dans l'art scythe¹².

Découverts dans des sites de l'Hebei Nord, des décors terminaux de hampes surmontés d'ongulés (**fig. 15**), indiquent le raffinement des rituels funéraires. Le dais qui était alors dressé au-dessus du défunt arborait un de ces décors terminaux à chacun de ses coins. De tels éléments de décoration, fondus à la cire perdue, apparaissent également à Arzhan dans la République de Touva au sud de la Sibérie¹³ et dans certains contextes scythes au nord-ouest de l'Eurasie. Pour finir,

Fig. 18. Ceinture formée de plaques en bronze, sépulture 5. Maoqinggou, comté de Liangcheng, centre sud de la Mongolie intérieure, VI^e-V^e siècle av. J.-C.
Photo Emma C. Bunker.

ces coutumes funéraires se retrouvent dans les pratiques du sud de la Russie au IIIe millénaire av. J.-C., comme en témoignent les décors terminaux trouvés à Maikop¹⁴.

Les habitants *beifang* du Hebei Nord ont eu très tôt accès à la « route des fourrures », via l'actuelle cité de Zhangjiakou, l'un des grands centres du commerce de la fourrure et du tannage du cuir dans l'Antiquité, qui servait de porte à la Mongolie et à d'autres destinations du nord. Au second millénaire de notre ère, Zhangjiakou faisait encore partie de la fameuse « route du thé », menant au nord des steppes eurasiennes, et même au-delà. Comme cette route contournait le *Xibei*, il n'est pas surprenant que de nombreux motifs *beifang* du Hebei Nord puissent être identifiés à des coutumes et des motifs qui s'étaient frayés un chemin vers le nord jusqu'au sud de la Sibérie,

mais n'apparaissent pas sur les artefacts *xibei*, si ce n'est beaucoup plus tard. C'est seulement au IVe siècle av. J.-C. que le motif du félin enroulé se rencontre dans le *Xibei*, après avoir été réintroduit en Extrême-Orient par des pasteurs nouveaux venus qui avaient fui devant les troupes d'Alexandre le Grand au moment de ses campagnes asiatiques (fin du IVe siècle av. J.-C.)15.

Les habitants non chinois du Hebei Nord semblent avoir été des commerçants entreprenants. Parfaitement capables de subvenir à leurs propres besoins, ils se trouvaient sur un pied d'égalité avec leurs proches voisins chinois, leurs principales marchandises consistant en fourrures et en cuirs exotiques. La profusion d'épées courtes et de dagues dans les tombes a incité les érudits à attribuer un caractère belliqueux aux chasseurs du Hebei Nord, mais il n'existe pas véritablement de preuve d'une culture guerrière. Les couteaux étaient des instruments de chasse, et les épées courtes (désignées sous le nom de duan Jian, épée courte en chinois, et de dague dans la littérature archéologique occidentale) étaient essentiellement de petites armes personnelles pour frapper de près, plutôt que des armes de guerre tranchantes16.

Fig. 19. Chaîne avec une boucle fermoir représentant un félin avec ses petits. Nord-ouest de la Chine, V^e siècle av. J.-C. Bronze. Long: 17,2 cm. Inv. 245-323. Musée Barbier-Mueller.

Xibei (nord-ouest de la Chine)

Le territoire *beifang* à l'ouest de la chaîne du Taihang, connu sous le nom de *Xibei* (nord-ouest de la Chine), comprend de vastes prairies séparées géographiquement en trois régions culturelles bien distinctes : la Mongolie intérieure du Centre Sud, au nord de Shaanxi ; le désert d'Ordos et les contrées attenantes dans le sud-ouest de la

Mongolie intérieure ; et enfin la Région Autonome de Ningxia Hui, au sud-est de Gansu, ainsi que certaines parties de la

Région Autonome de Xinjiang
Uyghur. Les pasteurs habitant
ces régions s'adonnaient tous à
l'élevage et au commerce du
bétail à grande échelle,
menant par là-même un
mode de vie plus nomade
que les groupes beifang qui
vivaient à l'est du Taihang.

Qu'il s'agisse de leur apparence, leur symbolisme ou leur fonction, les artefacts *xibei* diffèrent en général passablement de ceux appartenant aux chasseurs *dongbei*. Le statut social n'était pas indiqué par des pectoraux de forme zoomorphe, tels ceux découverts parmi les pièces de mobilier funéraire dans le

Hebei Nord, mais des ceintures proéminentes auxquelles étaient suspendues des plaques de métal et des boucles, caractérisées par des motifs de prédation et de combats d'animaux. Ces scènes reflétaient le souci constant du propriétaire de protéger ses troupeaux du danger permanent que constituaient les prédateurs, et de s'imprégner luimême de semblables prouesses¹⁷. Ces thèmes de puissance proviennent finalement de motifs du IIIe millénaire av. J.-C., développés dans l'ancien Proche-Orient, puis transmis à l'est par les pasteurs des steppes durant le ler millénaire av. J.-C., les figures animales étant modifiées de région en région pour s'adapter à la faune locale¹⁸.

Fig. 20a et b. Deux ornements d'attelage funéraire en forme de bélier allongé.

Bronze. Nord-ouest de la Chine et sud-ouest de la Mongolie intérieure, désert d'Ordos,

V°-IV° siècle av. J.-C. Bronze. Long. 17,2 et 12,5 cm. Inv. 245-322 et 245-324,

Anc. coll. Leo Mildenberg (fig. 20b). Musée Barbier-Mueller.

Le centre sud de la Mongolie intérieure

Le sud de la région de Yinshan au centre de la Mongolie intérieure est couvert de pâturages luxuriants, conditions idéales pour la garde des troupeaux et l'élevage du bétail à grande échelle. Les offrandes funéraires, comprenant des têtes et des sabots de cheval, de bovins et de chèvres informent sur la composition des troupeaux¹⁹.

Le statut était indiqué par des ceintures ornées de scènes de prédation animale, telles les trois plaques de la collection Barbier-Mueller, évoquant chacune un tigre tapi de profil, dont on ne voit que deux pattes, occupé à dévorer une tête de gazelle (fig. 17). Une plaque en forme de tête de rapace stylisée (fig. 16) gravée de courbes rappelle certaines décorations découvertes sur des moulages de bronze à Houma, la célèbre fonderie de l'État de Jin au sud de la province de Shanxi, durant la période du royaume des Chou orientaux²⁰





Des marques de moule autour de la base des boucles de fixation au dos de ces plaques montrent clairement que celles-ci ont été moulées sous forme de multiples, soit à Houma, soit par des artisans chinois itinérants, car ces moulages à pièces multiples étaient caractéristiques de la fonderie chinoise. Il n'existe aucune preuve d'utilisation d'or ou de dorure, mais certaines plaques de ceinture en bronze étaient éta-mées pour indiquer le statut social (**fig. 18**). L'étamage du bronze a été mis au point par les artisans chinois pour produire une séduisante apparence argentée, mais n'a jamais été pratiqué sur des artefacts trouvés à l'est du Taihang²¹. Si l'on en juge par les techniques métal·lurgiques utilisées dans le centre sud de la Mongolie intérieure par les éleveurs de bétail pour fabriquer leurs artefacts, il semblerait que ces derniers aient dépendu des fonderies chinoises voisines telles que Houma - probabilité qui n'a pas encore fait l'objet de recherches appropriées.

Fig. 21. Boucle fermoir décoré de deux animaux ongulés dotés de bois et d'un bec.

Nord-ouest de la Chine et sud-ouest de la Mongolie intérieure, désert d'Ordos,

IVE-IIIE siècle av. J.-C. Bronze. Haut. 5 cm. Inv. 240-21. Musée Barbier-Mueller.

Fig. 22a et b. Deux tigres marchant. Nord-ouest de la Chine et sud-ouest de la Mongolie intérieure, désert d'Ordos, III^e siècle al. J.-C. Argent repoussé. Long. ... 11 cm et 10,8 cm. Inv. 240-81 A III B. Musée Barbier-Mueller.



Ordos et les régions attenantes au sud-ouest de la Mongolie intérieure et au nord de Shaanxi

Dans l'Antiquité, le plateau de loess situé au sud-ouest de la Mongolie intérieure était couvert d'herbe, de buissons et d'arbres. Arrosé par de nombreux fleuves et rivières, il possédait de riches pâturages qui ont perdu depuis lors de leur viabilité. Les vestiges de chevaux et de bétail comme offrandes funéraires indiquent un déplacement des troupeaux sur de longues distances, et par là-même un mode de vie extrêmement mobile.

cette région sont des sculptures en bronze zoomorphes, en ronde-bosse, destinées à l'ornementation des chars funéraires, tels ces deux béliers couchés, conçus pour s'adapter sur le joug d'un timon (fig. 20a et b). De tels artefacts ne se rencontrent pas à l'est du Taihang. Les rites funéraires que l'on pratiquait dans la région d'Ordos différaient donc de ceux de Dongbei. La coutume qui consiste à décorer un char funéraire apparaît également dans les enterrements chinois associés au Qin, État voisin chinois qui



Fig. 23. Ornement d'attelage funéraire épousant la forme d'une biche allongée Nord-ouest de la Chine, Gansu et Ningxia, Ve-IVe siècle av J.-C. Bronze Long. 7,9 cm. Inv. 245-264. Musée Barbier-Mueller.

on savait qu'il n'avait pas d'ascendance chinoise²². Des preuves d'une ornementation similaire de chars funéraires se retrouvent également chez les tribus scythes dans la région de la mer Noire, beaucoup plus à l'ouest

Les quelques accessoires de ceinture attribués à la grande région d'Ordos semblent avoir été spécialement fabriqués par les Chinois pour les tribus d'éleveurs du nord, car il n'en existe aucun dans les tombes chinoises de cette période²³. Deux exemples de la collection Barbier-Mueller révèlent des caractéristiques typiquement chinoises du Ve siècle av. J.-C Chaque boucle possède un ardillon inventé par les peuples steppiques, mais elle est moulée sous la forme d'un félin tapi, provenant d'une source strictement chinoise. Des ceintures en forme de chaînes laborieusement constituées par le moulage et le montage d'une série de maillons, et des évocations de tigresses sveltes et allongées avec leurs petits (fig. 19) apparaissent sur un groupe spécifique de ceintures associées à la fonderie de l'État de Jin à Houma, au sud de Shaanxi²⁴ De plus, l'étroite relation entre les steppes et les terres cultivées est confirmée par des exemples d'intermariage entre les Chinois et leurs voisins du nord, comme en témoignent les anciennes chroniques chinoises²⁵



Fig. 24. Boucle de ceinture en forme de loup carnivore. Nord-ouest de la Chine, Gansu ou Ningxia, Ve-IVe siècle av. J.-C. Bronze. Long.: 6,3 cm. Inv. 245-270. Musée Barbier-Muelle



Fig. 25. Boucle de ceinture en forme de loup dont la crète et la queue se terminent par une tête de rapace. Ses deux petits l'accompagnent. Nord-ouest de la Chine, Gansu ou Ningxia, IVe siècle av. J.-C. Bronze, Long. 8,9 cm. Inv. 245-27. Musée Barbier-Mueller.

A la fin du IVe ou au début du IIIe siècle av. J.-C., des guerriers à cheval provenant de plus loin à l'ouest sont apparus dans l'Ordos, introduisant de nouveaux genres d'artefacts ornés de systèmes symboliques caractérisés par une iconographie d'animaux fantastiques, que l'on n'avait pas encore vue dans la région. Ces nouveaux arrivants ont été provisoirement associés aux tribus Rouzhi (Yüeh-chih), et les tribus de l'Asie intérieure à un héritage culturel indo-européen ayant une lointaine relation avec les tribus des Saces et des Scythes à l'ouest²⁶. Un ongulé dont la tête de rapace à oreilles est terminée par des bois, constitue l'un des principaux motifs iconographiques²⁷. Un couple de ces animaux fabuleux, qui orne une ceinture à crochet (fig. 21), fait écho à de plus anciennes créatures zoomorphes fantastiques trouvées sur des artefacts scythes et saces à l'ouest²⁸.



Fig. 27. Plaque de vêtement en forme de tête de chameau. Nord-ouest de la Chine, Gansu ou Ningxia, IV^e siècle av. J.-C. Bronze. Long. : 4,4 cm. Inv. 240-32. Musée Barbier-Mueller.



Fig. 26. Plaque de ceinture avec des têtes de loup. Nord-ouest de la Chine, Gansu et Ningxia, IV^e siècle av. J.-C. Bronze. Long. : 8,1 cm. Inv. 240-17. Anc. coll. Loo et David-Weill. Musée Barbier-Mueller

Une hiérarchie des métaux centrée sur l'or et l'argent s'est également manifestée dans la région d'Ordos avec les nouveaux arrivants, venus de plus loin à l'ouest²⁹. De nombreux ornements de métaux précieux, semblables aux deux plaques en forme de tigres marchant, ont été découverts parmi les pièces de mobilier funéraire locales (**fig. 22a et b**). Les sépultures associées aux nouveaux arrivants contiennent moins d'ornements de chars funéraires que les anciennes, témoignant d'un nouvel accent sur la monte des chevaux plutôt que sur la conduite des véhicules³⁰. A la place, de nombreux ornements de brides indiquent une nouvelle importance accordée à la position à cheval qui coïncide bien avec la monte traditionnelle des archers de l'État de Zhao, empruntée à leurs voisins nomades³¹.

Gansu Est et Ningxia Sud

De nombreux autres groupes de pasteurs ont vécu sur le plateau de loess centré à l'est de Gansu et au sud de Ningxia, une vaste région de pâturages, arrosée par des cours d'eau descendant du Longshan. Les plaques de ceinture découvertes en grand nombre dans le mobilier funéraire sont ornées de scènes d'attaques d'animaux. De tels motifs montrent combien ces peuples redoutaient les prédateurs qui assaillaient leurs troupeaux et s'emparaient des petits. Les boucles de ceinture sont décorées pour la plupart de thèmes nomades prenant la forme de prédation zoomorphe, mais sont moulées dans le style qin. Il s'agissait manifestement d'articles de luxe, spécialement fabriqués par les centres métallurgiques qin pour leurs voisins pasteurs, dont les



Fig. 28a.

modes de vie apparemment trop mobiles ne laissaient guère le temps de s'adonner à la facture d'ornements. Les véhicules funéraires étaient décorés de figures de cervidés assises, moulées en creux, fabriquées pour être adaptées sur les jougs (**fig. 23**). Cette coutume avait été également adoptée par leurs voisins qin, qui, selon les documents historiques, étaient des peuples du nord non sinitiques, et contractaient souvent des intermariages avec leurs voisins pasteurs³². La construction de tels chars funéraires semble avoir été interrompue vers la fin du IVe siècle av. J.-C., après l'arrivée des éleveurs-guerriers à cheval, venant de plus loin à l'ouest, dont la mobilité était essentiellement liée à la monte à califourchon.

Fig. 28a et b. Boucle de ceinture composée de deux plaques en miroir au motif de loup accroupi, dont le corps est orné de deux béliers argali contorsionnés.

Les registres supérieurs sont agrémentés de frises de têtes de gazelles et de rapaces.

Nord de la Chine, III^e-II^e siècle av. J.-C. Bronze doré. Long.: 11,3 cm. Inv. 245-321 A et B.

Musée Barbier-Mueller.



Fig. 28b.



Fig. 29a.

La collection Barbier-Mueller comprend une intéressante sélection d'ornements de ceinture, qui peuvent être associés à cette région pour peu qu'on les compare à des pendants exhumés dans les mêmes lieux³³. Si les loups figurent parmi les prédateurs dans le nord-ouest (**fig. 24**), ils n'apparaissent pas sur les plaques de ceinture moulées dans le *Dongbei* ou l'Ordos, car ils n'appartiennent pas à la faune locale de ces régions. A titre d'exemple, une plaque en bronze étamé datant du V^e siècle av. J.-C., représentant un carnassier de la race des carnidés en train de marcher (**fig. 25**), est fondue à la cire perdue et dotée d'une ornementation caractéristique de style qin avec des spirales en relief sur un fond pseudo-granulé. Une version légèrement

plus tardive du IVe siècle av. J.-C³⁴ représente le loup avec une crête et des têtes de rapace à l'extrémité de sa queue, indiquant que les nouveaux arrivants qui introduisaient de telles innovations iconographiques dans la région d'Ordos avaient dû emprunter la route d'un ouest plus lointain (**fig. 26**). Une autre plaque en forme de tête de chameau (**fig. 27**) fait clairement allusion aux régions du nord-ouest, par lesquelles passaient les caravanes durant leur trajet épuisant à travers l'Eurasie le long de la « route de la soie », et où les chameaux trouvaient des pâturages en abondance.



Fig. 29b.

L'impression générale qui émane du mobilier funéraire de cette région suggère une étroite symbiose entre l'État chinois de Qin et les peuples de pasteurs le long de sa frontière. Les relations commerciales prouvées entres les deux groupes expliqueraient les similarités entre la décoration des artefacts des pasteurs et celle des artefacts qin du VIe au IVe siècle av. J.-C. L'image qui se dégage des artefacts et de leur ornementation est celle d'un mode de vie actif des éleveurs, essentiellement concernés par la sécurité de leurs bêtes, la protection territoriale des droits de pâture et les points d'eau. Ces artefacts révèlent des contacts intenses entre les pasteurs et leurs voisins de l'État Qin, qui semblent avoir fabriqué pour eux des articles de luxe et des ornements personnels, suggérant que les groupes vivant au sud de Ningxia et a l'est de Gansu n'avaient ni le temps ni les compétences nécessaires pour fabriquer leurs propres ornements.

Fig. 29a et b. Boucle de ceinture composée de deux plaques se répondant: Elles sont décorées d'un animal ongulé à la ramure se terminant par des têtes de rapace. Cette créature mythologique est attaquée par un petit carnivore. Nord de la Chine, Ill^e-ll^e siècle av. J.-C. Bronze. Long. 11,5 cm. Inv. 245-318 A et B: Musée Barbier-Mueller.



Fig. 30.



Fig. 31.

Période Hsiong-Nou, de la fin du IIIe siècle av. J.-C. au ler siècle de l'ère chrétienne

Vers la fin du IIIe siècle av. J.-C., le Hsiong-Nou avait formé un vaste empire en conquérant les divers peuples chasseurs et éleveurs qui habitaient le *Beifang* durant le troisième quart du ler millénaire av. J.-C. La diversité culturelle conservée par les groupes dominés au sein de la confédération Hsiong-Nou, avec tout l'éventail de leurs activités, notamment l'élevage, la chasse et l'agriculture à petite échelle, a donné lieu à une variété d'artefacts de styles différents qui ont été trouvés dans les sites *beifang* associés au Hsiong-Nou, à travers les steppes eurasiennes orientales.

Les artefacts les plus caractéristiques sont des boucles de ceinture formées par des paires de plaques identiques et en miroir. Le statut social était indiqué par une hiérarchie des métaux ajoutés pour embellir les surfaces, notamment l'or pour la dorure, l'argent pour l'argenture et le bronze pour l'étamage (fig. 28a et b). Plusieurs boucles fabriquées durant les premières années de la domination hsiong-nou témoignent encore d'éléments iconographiques associés au groupe Rouzhi assujetti (fig. 28a et b; 29a et b). Une plaque de boucle représente une scène de combat animal où un bouquetin tombé à terre est attaqué par un loup fantastique, rehaussé d'une crête et doté d'une queue adornée d'une tête de rapace à son extrémité. Ce loup fabuleux est attaqué à son tour par un rapace perché sur le dos du bouquetin (fig. 30).

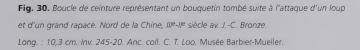


Fig. 31. Plaque de ceinture figurant deux bouquetins dans un environnement boisé. Nord-ouest de la Chine, II^{e-Jer} siècle av. J.-C. Bronze. Long. : 12 cm. Inv. 240-29. Musée Barbier-Mueller.





Fig. 32a et b. Plaques de ceinture représentant deux guerriers debout tenant de courtes épées. Nord de la Chine, II^e-I^{er} siècle av. J.-C. Bronze. Long. : 11,3 et 11,5 cm. Inv. 245-290 A et B. Anc. coll. J. M. Beurdeley. Musée Barbier-Mueller.



Fig. 33. Plaque de ceinture figurant deux loups dos à dos se regardant. Nord de la Chine, Mongolie, Buryatia, II^e-I^{er} siècle av. J.-C. Bronze. Long.: 9,7 cm. Inv. 245-296. Anc. coll. David-Weill. Musée Barbier-Mueller.



Fig. 35. *Plaque de ceinture figurant un carnivore attaquant un cerf. Nord de la Chine, Il^e-l^{er} siècle av. J.-C. Bronze. Long. : 11,3 cm. Inv. 240-30.* Musée Barbier-Mueller.



Fig. 34. Plaque de ceinture représentant un loup marchant avec une crête et une queue à tête de rapace. Nord de la Chine, Mongolie, Buryatia, IIIe-IIe siècle av. J.-C. Bronze. Long.: 8,5 cm. Inv. 245-326. Musée Barbier-Mueller.

L'unification des steppes eurasiennes orientales par le Hsiong-Nou et l'expulsion ultérieure des Rouzhi (Yüeh-Chih) vers 160 av. J.-C. se sont traduites par des changements plus nombreux dans le symbolisme visuel et un accroissement d'objets chinois dans les tombes. L'importance des créatures zoomorphes fantastiques adornées d'appendices en forme de tête de rapace, introduites plus tôt par les Rouzhi à l'ouest de la Mongolie intérieure et au sud-ouest des régions frontalières chinoises, a lentement décliné en faveur d'un regain d'intérêt pour les animaux réels et les activités humaines, fréquemment représentés dans des décors de paysage réduits (fig. 31 et 32a et b). Le seul animal fantastique agréé par le Hsiong-Nou était une créature sinueuse à quatre pattes, avec des griffes acérées et une ascendance de loup, qui a fini par devenir le dragon chinois caractéristique représenté sous la dynastie Han (**fig. 33 et 34**)35. Les combats d'animaux sont encore parfois évoqués, mais rarement (fig. 35). A la place, de nombreuses plaques de ceinture représentent deux ongulés s'affrontant de chaque côté d'un arbre ou d'une forme végétale (fig. 36a et b). Un tel motif se retrouve pour finir dans l'ancien Proche-Orient, ce qui donne à

Fig. 36a et b. Boucle de ceinture formée de deux plaques représentant chacune deux chameaux flanquant et grignotant un arbre. Nord de la Chine, II^e-I^{er} siècle av. J.-C. Bronze doré. Long. : 11 cm. Inv. 245-302 A et B. Musée Barbier-Mueller.



Fig. 36a.



Fig. 36b.



Fig. 37. Plaque de ceinture figurant deux étalons en rut s'affrontant. Nord de la Chine, Mongolie, Buryatia, Il^e-l^{er} siècle av J.-C. Bronze. Long.: 10,3 cm. Inv. 245-19. Anc. coll. David-Weill. Musée Barbier-Mueller.

penser que le Hsiong-Nou est entré beaucoup plus tôt en contact avec les traditions occidentales quelque part en Asie intérieure avant qu'il n'apparaisse sur les frontières de la Chine dynastique³⁶.

Un vif intérêt pour la qualité des troupeaux, de même qu'un sens aigu de l'observation, se matérialisent dans les scènes représentées sur deux plaques de la collection. L'une d'elles évoque une violente lutte entre deux étalons en rut, rivalisant pour couvrir des juments en vue d'une prochaine portée de poulains (fig. 37), combat annuel qui devait se

produire couramment à la fin du printemps, lorsque les femelles étaient en chaleur. Deux autres plaques décrivent une lutte entre deux chameaux mâles, nous rappelant que les Hsiong-Nou produisaient et élevaient également ces animaux (**fig. 38a et b**). Ces trois dernières scènes sont des versions plus tardives de compositions antérieures qui s'étaient développées plus loin à l'ouest dans l'Asie intérieure, corroborant la thèse que les Hsiong-Nou auraient émigré dans les steppes eurasiennes orientales en venant de plus loin à l'ouest³⁷.

Les plaques de ceinture fabriquées pour les Hsiong-Nou représentaient un nombre limité de scènes zoomorphes et humaines stéréotypées, caractérisées par les funérailles d'hommes, de femmes et d'enfants, comme si chaque scène avait une signification liée au statut et à la reconnaissance du clan. Selon les références aux textes han, la perpétuation familiale chez les Hsiong-Nou revêtait une très grande importance³⁸, et le statut était conféré par le choix du métal dont était faite la plaque.



Bien que les anciennes chroniques chinoises fassent mention des Hsiong-Nou le long de la frontière nord, le véritable centre du Hsiong-Nou où se trouvaient les dirigeants de l'empire, donc l'élite, semble avoir été localisé plus au nord. Certaines plaques de ceinture comprennent des images zoo-

morphes dans leur symbolisme, qui n'ont pas été trouvées dans la faune locale du *Beifang*, notamment des cygnes (**fig. 39**), courants au sud de la Sibérie, ainsi que des vautours (**fig. 40**), essentiellement connus en Mongolie et au Buryatia. La preuve archéologique des communautés hsiong-nou établies en Mongolie et au Buryatia révèle que les Hsiong-Nou ne pratiquaient plus la transhumance en ces lieux, mais étaient semi-sédentaires. Leurs ornements en métal semblent avoir été essentiellement fabriqués par des Chinois, probablement des artisans itinérants ou captifs dans les colonies hsiong-nou. Il paraît douteux que les Hsiong-Nou eux-mêmes se soient initiés aux techniques métallurgiques complexes nécessaires à la dorure du bronze et de l'argent³⁹.



Les Hsiong-Nou vivaient en étroite symbiose avec leurs voisins chinois au-delà de la Grande Muraille vers le sud, que ce soit économiquement par le biais des échanges commerciaux, des traités et autres arrangements fixant les tributs, ou politiquement au travers des alliances matrimoniales.

Le symbolisme visuel des

autorités de la confédération hsiong-nou semble traduire un souci plus marqué pour les affaires humaines que pour la nature, dû à une association plus étroite avec la Chine han, ainsi qu'une tendance croissante vers un mode de vie plus sédentaire que nomade. Cette relation se reflète dans les arts visuels des Chinois han et des Hsiong-Nou, testament impartial de leur étroite association, qui n'a pas été entièrement comprise par les historiens d'autrefois et d'aujourd'hui.

Fig. 38a et b. Deux plaques de ceinture chacune ornée de deux chameaux mâles se battant. Nord-ouest de la Chine, li^e-l^{ei} siècle av. J.-C. Bronze. Long.: 6,4 cm. Inv. 245-283 A et B. Musée Barbier-Mueller.

Conclusion

La plupart des érudits qui se sont intéressés aux premiers pasteurs au nord de la Chine ancienne ont expressément adopté le point de vue chinois, faute de chroniques *beifang* susceptibles de fournir des descriptions sur les coutumes et les modes de vie régionaux de ces peuples. Comme Di Cosmo l'a déclaré : « quoi qu'il en soit, l'on sait fort peu de choses sur ce qui se passait dans l'Asie intérieure »⁴⁰. Lorsque les seules sources sont chinoises, il semble qu'il soit inévitable d'adopter leur propre vision lorsqu'on se penche sur les habitants du *Beifang*, mais j'ai tenté de montrer ici que ce n'est pas entièrement le cas.

Les artefacts beifang nous livrent beaucoup plus d'informations qu'on ne le reconnaît traditionnellement – ils peuvent être « lus » pour comprendre un monde de pasteurs qui nous est resté largement inconnu et sur lequel nous avons encore tant à apprendre. Les alliances militaires, les mariages entre populations chinoises et steppiques, les échanges commerciaux et les accords fixant les tributs, dont nous retrouvons la mention dans les anciens textes chinois, se reflètent dans le dessin et la décoration des artefacts des Beifang, suggérant que ces derniers étaient souvent traités en partenaires égaux par les Chinois, qu'il s'agisse de commerce ou de politique⁴¹.

Les pasteurs *beifang* ont traditionnellement été décrits dans les chroniques chinoises comme des élites militaires guerrières, constamment en quête de butin et de terres, mythe que les historiens ont perpétué à travers les âges⁴². L'emploi constant de termes dépassés, tels que « type scythe »⁴³, « style Ordos »⁴⁴ et « style animalier »⁴⁵ pour décrire tous les artefacts associés au *Beifang* tend à obscurcir la véritable histoire et les caractéristiques individuelles des divers groupes de pasteurs régionaux. Non seulement les groupes *beifang* ne présentaient pas d'homogénéité culturelle, mais ils ne partageaient pas toujours une tradition métallurgique commune. En revanche, ils tenaient tout autant à leur régionalisme que les divers États chinois avec lesquels ils étaient fréquemment en rapport.

En conclusion, il semblerait que les habitants du *Beifang* vivant à l'est des montagnes du Taihang aient été des chasseurs semi-sédentaires pacifiques et capables de subvenir à leurs propres besoins, plutôt que des nomades avides et nécessiteux convoitant les biens chinois. Les pasteurs chasseurs du ler millénaire av. J.-C. habitant le *Dongbei* ont fixé un modèle de vie quotidienne pour les groupes ultérieurs vivant aux ler et lle millénaires de notre ère. Les Qidans qui ont fondé la dynastie Liao au Xe siècle et les Manchu de la célèbre dynastie Qing du XVIIe siècle ont continué de définir leur héritage culturel en termes

Fig. 39. Plaque de ceinture figurant deux cygnes aux cous entrelacés. Sud de la Sibérie, lle-ler siècle av. J.-C. Bronze. Long. : 10,4 cm. Inv. 245-294. Anc. coll. David-Weill. Musée Barbier-Mueller.



de chasses royales ancestrales saisonnières, longtemps après être devenus des dirigeants urbains de la Chine du nord. Selon les historiens, les cours Liao et Qing sillonnaient leurs territoires avec toute une cohorte de serviteurs et des trains de bagages, vivant sous la tente et se rendant d'un terrain de chasse à l'autre en quête du gibier saisonnier. « La tradition du camp royal mobile en tant que symbole de la virilité martiale du dirigeant et de ses guerriers » a été maintenue plus tard par plusieurs habitants *Dongbei*, mais dans le but de préserver leur propre héritage ancestral plutôt que de harceler leurs sujets et voisins chinois⁴⁶. La fauconnerie, pratique notoire dans le *Dongbei*, est restée un sport majeur chez les tribus *beifang*, bien avant qu'elle ne soit introduite au Japon au Ve siècle de notre ère, où elle s'est développée jusqu'à l'époque moderne⁴⁷.

Malgré les descriptions péjoratives de la littérature historique chinoise, les tombes des anciens habitants beifang ne comprenaient pas d'importantes provisions d'armes mortelles censées avoir menacé les Chinois établis ; par contre, on a parfois découvert de véritables arsenaux enterrés avec ces derniers. Certains règlements empêchant les Chinois Han de vendre du fer aux Hsiong-Nou pour fabriquer des armes donnent à penser que ces derniers ne disposaient pas d'un armement sérieux durant la période Han occidentale⁴⁸.

Il est grand temps que nous cessions de voir les anciens pasteurs des steppes orientales à travers une optique chinoise, et que nous essayions de les comprendre pour ce qu'ils étaient. Comme l'a signalé Di Cosmo, les nombreux tronçons de la Grande Muraille n'ont pas été conçus comme défense contre les peuples des steppes, mais comme mesures défensives entre les divers Etats chinois de l'époque des Royaumes Combattants⁴⁹. D'une certaine manière, il semblerait que l'on se montre à la fois plus ouvert et plus précis si l'on cesse d'évoquer l'histoire des tribus *beifang* sous l'acception d'une *Chine ancienne et ses ennemis*⁵⁰. Lorsque les artefacts *beifang* restants sont utilisés comme documents historiques, ils révèlent une relation beaucoup plus constructive entre la Chine et ses voisins du nord. S'il ne s'était pas agi de la survivance de remarquables artefacts dans le contexte archéologique et au sein de collections privées dispersées, telle celle du musée Barbier-Mueller, d'importants liens dans l'histoire culturelle de l'ancienne Eurasie du nord-est auraient été perdus à jamais.

Fig. 40. Plaque de ceinture représentant des vautours se délectant d'un poisson mort. Mongolie et Buryatia, II^{e-Ier} siècle av. J.-C. Bronze. Long. 10,5-cm. Inv. 240-28. Anc. coll. Loo. Musée Barbier-Mueller.



REMERCIEMENTS

Je suis honorée que Jean Paul Barbier-Mueller m'ait invitée à cataloguer son intrigante collection d'objets en provenance des steppes eurasiennes, et je souhaite le remercier de m'avoir offert l'opportunité de travailler avec ces oeuvres. J'aimerais remercier tout particulièrement Laurence Mattet, directrice du musée Barbier-Mueller, qui m'a aidée pour la rédaction de cet article en me procurant avec enthousiasme les photographies et les informations qui m'étaient nécessaires. Je suis très reconnaissante à mon éditeur John Stevenson et à Petty Benitez Johannot pour leurs suggestions éditoriales, qui m'ont permis d'améliorer grandement mon texte, le rendant plus lisible. En dernier lieu mais des plus importants, je souhaite remercier Katheryn Linduff qui a lu plusieurs versions de cet article et qui, par ses nombreuses suggestions judicieuses, m'a aidé à rendre mes théories plus compréhensibles.

BIOGRAPHIE

Diplômée de l'institut des beaux-arts de l'université de New York, Emma C. Bunker est actuellement Research Consultant au département d'art asiatique du musée d'art de Denver, où elle s'occupe des collections d'art de Chine ancienne et d'Asie du Sud-Est.

Autorité renommée dans les domaines de la parure en Chine et au Cambodge, elle a collaboré à de nombreuses publications d'envergure à ce sujet. Egalement spécialiste de l'art Khmer d'Asie du Sud-Est et de l'art des tribus équestres des steppes eurasiennes, régions qu'elle a abondamment visitées, elle a publié en 2002 l'ouvrage Nomadic Art of the Eastern Eurasian Steppes : The Eugene V. Thaw and other New York Collections, New York, 2002, puis en mars 2004, Adoration and Glory : The Golden Age of Khmer Art, en collaboration avec Douglas A. J. Latchford.

BIBLIOGRAPHIE

BUNKER (Emma C.), « Dangerous Scholarship: On Citing Unexcavated Artefacts from Inner Mongolia and North China » in *Orientations* (June) 1989, p. 87-94.

______, # Ancient Ordos Bronzes with Tin-Enriched Surfaces » in *Orientations* (January) 1990a, p. 78-80.

BUNKER (Emma C.), KAWAMI (Trudi S.), LINDUFF (Katheryn) et WU (En) (Bunker et al.),

Ancient Bronzes of the Eastern Eurasian Steppes from the Arthur M. Sackler Collections,

New York, Arthur M. Sackler Foundation, 1997.

BUNKER (Emma C.), avec la contribution de WATT (James C. Y.) et ZHIXIN (Sun), *Nomadic*Art of the Eastern Eurasian Steppes: The Eugene V. Thaw and Other New York Collections,

New York, Metropolitan Museum of Art, 2002.

BUNKER (Emma C.), SO (Jenny F.), Traders and Raiders on China's Northern Frontier. Arthur M. Sackler Gallery, Exhibition Catalogue, Washington, D.C., Smithsonian Institution; Seattle, University of Washington Press, 1995.

DI COSMO (Nicola), Ancient China and Its Enemies: The Rise of Nomadic Power in East Asian History, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2002.

LINDUFF (Katheryn M.), « The Emergence of Nomadic Pastoralism, 9th - 3rd centuries BC. » in Bunker et al., 1997, p. 33-98.

MAIR (Victor), « The North (west) ern Peoples and the Recurrent Origins of the "Chinese" State » in *The Teleology of the Modern Nation-State, Japan and China*, Joshua A. Fogel (ed), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005, p. 46-84, 205-217.

MINIAEV (Sergei S.), « Noveishchie nakhodki khudozhestvennoi bronzi I problema formirovaniia 'geometricheskogo stilia' v iskusstve syunnu (The Newest Bronze Art Discoveries and the Formation of the "Geometric Style" » in the Art of the Xiongnu). *Arkheologicheskii vestnik* 4, 1995, p. 123-136.

SAUNDERS (Rachel), « Pursuits of Power : Falconry in Edo Period Japan » *Orientations* (March) 2005, p. 82-92.

SO (Jenny E.), « Bronze Weapons, Harness and Personal Ornaments : Signs of Qin's Contacts with the Northwest. » in *Orientations* (November) 1995, p. 227-234.

WEBER (George W.), *The Ornaments of Late Chou Bronzes*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1973.

YU (Ying-Shih), *Trade and Expansion in Han China*, Berkeley, University of California Press, 1967.

NOTES

- **1.** Cf. Bunker, Linduff et al. 1997 et Bunker et al. 2002 pour un débat extensif sur le matériel archéologique *beifang*.
- 2. So and Bunker 1995; Di Cosmo 2003.
- 3. Linduff 1997, p. 33.
- **4.** Pour des études comparatives, cf. So and Bunker 1995 ; Bunker et al. 1997 ; Bunker et al. 2002
- 5. So and Bunker 1995, p. 78-80.
- 6. Bunker 2002, p. 17-18.
- 7. Bunker 2002, p. 88.
- **8.** So and Bunker 1995, p. 65.
- 9. Linduff 1997, p. 72.
- 10. Bunker 2002, p. 171, No 157.
- 11. Bunker et al. 1997, p. 171; Bunker et al. 2002, p. 158-159.
- **12.** Bunker 2002, p. 24.
- 13. Graiznov 1984, p. 52, fig. 25.
- **14.** Phillips 1961, p. 320.
- 15. Bunker 1992, p. 99-109.
- **16.** Bunker 2002, p. 74.
- 17. Bunker 1990, p. 295.
- **18.** Pour comprendre comment ces symboles ont été transmis à travers l'Eurasie, cf. So and Bunker 1995, 54-56
- 19. Linduff 1997, p. 56-57.
- **20.** Weber 1973, p. 232.
- **21.** En ce qui concerne l'histoire de l'étamage, cf. Bunker 1990, p. 295-297 ; Bunker 1994, p. 116.
- **22.** So 1995, p. 230.
- 23. Pour un débat sur ces ceintures, cf. So and Bunker 1995, p. 171-176.
- 24. Bunker et al. 1997, p. 220-221.
- 25. Bunker 1990b, p. 296.
- 26. Bunker 1990b, p. 298-299.
- 27. En ce qui concerne ce symbole zoomorphique, cf. Bunker 1989, p. 87.
- 28. Bunker 1990b, 298-301; 1992, 100-102; So and Bunker 1995, p. 26-29.
- **29.** En ce qui concerne le débat sur les contributions des nouveaux arrivants, cf. Bunker 1992.
- **30.** So and Bunker 1995, p. 56-59.
- **31.** Bunker et al. 2002, p. 26-27.
- **32.** Mair 2005, p. 72.
- **33.** Au sujet d'exemples similaires, cf. Bunker 1997, p. 241-246, Bunker 2002, p. 24-26.

- **34.** Bunker 1990, p. 296-298 ; So 1995, p. 230-233.
- 35. Bunker 1990b, p. 302-303.
- **36.** En ce qui concerne la preuve d'une éventuelle patrie Hsiong-Nou plus loin à l'ouest, cf. Miniaev 1995, p. 123-135 ; Bunker 2002, p. 30-31.
- **37.** Bunker 2002, p. 132.
- 38. Bunker 1990b, p. 302.
- **39.** So and Bunker 1995, p. 62-63; Bunker 1994, p. 47-48.
- **40.** Di Cosmo 2002, p. 314.
- 41. So and Bunker 1995, p. 86.
- **42.** Di Cosmo 2002, p. 34, 50.
- **43.** *Op Cit.*, p. 6, 31, 32.
- **44.** *Op Cit.*, p. 31.
- **45.** Op Cit., p. 6.
- 46. Mair 2005, p. 67, 210-211, No 32.
- 47. Bunker 2002, p. 25, 26, 160, 185, fig. 35; Saunders 2005, p. 82.
- **48.** Yu 1967, p. 167-168.
- 49. Di Cosmo 2002, p. 314, 317.
- **50.** Di Cosmo 2002.





Il y a peu, l'anthropologie historique était encore la seule source d'information sur les comportements rituels et les visions cosmogoniques religieuses des peuples andins, et toute interprétation de l'iconographie préhispanique reposait forcément sur elle. Pourtant, ces dernières années, la découverte de tombes de l'élite¹, ainsi que les résultats des grandes fouilles pratiquées dans des centres à caractère religieux, ont permis d'envisager de nouvelles approches et d'établir les mécanismes d'une critique en règle des sources écrites. Pour notre part, après plusieurs années de recherches à la *Huaca de la Luna* (**fig. 1**), nous sommes parvenus à reconstituer les séquences constructives du complexe cérémoniel et à comprendre, en partie, l'histoire du centre

Pages de titre. Détail d'un motif décoratif sur un mur de la Huaca de la Luna.

urbain adjacent² (**fig. 4**). Par ailleurs, grâce à la découverte de surprenantes décorations figuratives et de nombreux contextes d'offrandes et de sacrifices humains, il est désormais possible d'interpréter les fonctions des espaces architecturaux³.

La Huaca de la Luna est l'un des deux édifices publics du complexe archéologique connu sous le nom moderne de Huacas del Sol y de la Luna (pyramides du Soleil (**fig. 2**) et de la Lune, ou simplement pyramides de Moche). Entre les Ve et VIIe siècles de notre ère, ce complexe était la capitale d'une des civilisations les plus florissantes des Andes centrales, établie sur l'étroite frange de côte désertique qui s'étend à l'extrémité nord du Pérou (**carte**).



Fig. 1. Vue de la Huaca de la Luna au pied du Cerro Blanco. Photo Henri Stierlin.

Les espaces architecturaux et leurs fonctions

Dans la société mochica (**fig. 3**), l'exercice du pouvoir et la charge idéologique qui lui était inhérente reposaient en grande partie sur certains rituels, répétés au long de l'année selon un calendrier cérémoniel. Il ne fait aucun doute que ces rituels remplissaient de multiples fonctions, non seulement religieuses et politiques mais également administratives et économiques.

A son apogée (450–650), le complexe de *Huaca de la Luna* (**fig. 5**) se composait de deux plates-formes reliées par trois places. Il n'avait qu'un seul accès, sur le côté nord de la place principale, mesurant 175 m de long (sud-nord) et 75 m de large. Sur le côté est, une série de terrasses servait de base à la construction de petits temples aux murs extérieurs décorés. Les rampes d'accès aux places 2 et 3 et

de communication est vraiment particulière. L'apparence monumentale et la majesté des entrées sont trompeuses ; en effet, une fois à l'intérieur, les visiteurs doivent se ranger en file indienne à partir d'un certain endroit du parcours : les couloirs se rétrécissent, des murs et des murets transversaux empêchant l'accès direct. Le contrôle de la circulation est particulièrement rigoureux dans le cas de la place 3 et de la plate-forme n° I.

Ceinte de hauts et larges murs, la place 1 est suffisamment vaste pour accueillir une foule d'au moins dix mille personnes. Les visiteurs pouvaient y apercevoir les nombreuses images qui ornaient les murs intérieurs de l'enceinte ; elles représentaient un défilé de guerriers, les uns vainqueurs, les autres vaincus, des danseurs se donnant la main, un félin monstrueux tenant dans une main une tête décapitée

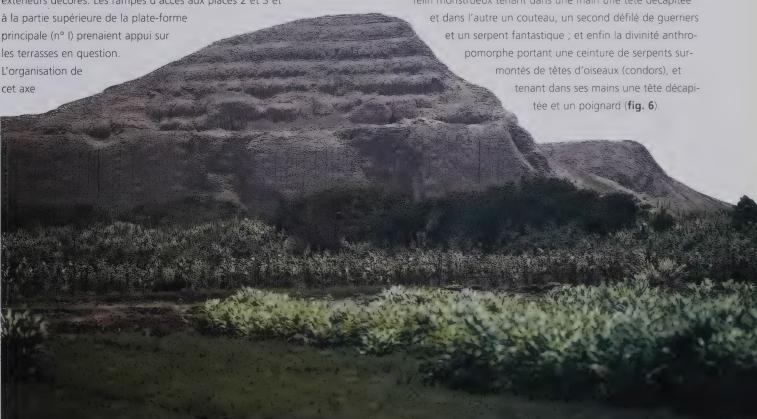


Fig. 2. Vue de la Huaca del Sol qui constitue le plus grand édifice préhispanique d'Amérique du Sud avec ses 40 m de haut sur 340 m de long. Photo Henri Stierlin.

De dimensions plus modestes, la place n°2 pouvait néanmoins accueillir près de mille cinq cent personnes. Le mur qui la ferme à l'est était orné de peintures murales en diagonales représentant des têtes de serpents stylisées et entrelacées. Le long du mur, court une longue banquette que devait probablement protéger le toit d'un portique. Sur le banc, on a trouvé des feuilles et des graines de coca.

La place 3 se divise en trois secteurs tout à fait distincts et d'époques différentes. Elle a fourni des preuves archéologiques particulièrement claires en ce qui concerne les rites et cérémonies qui avaient lieu dans cette partie du complexe. Deux de ces trois secteurs ont en effet livré des ossements humains appartenant à des individus qui paraissent avoir été sacrifiés de deux manières différentes. L'analyse des ossements de la place 3c, les plus anciens, a révélé deux types de victimes sacrificielles; celles du puits mis à jour dans la partie sud ont été égorgées, puis écorchées, tandis que les individus enfouis dans les fins sédiments d'argile et de sable compactés par les inondations survenues à l'époque mochica ont été égorgés, puis mutilés. Par la suite, leurs restes démembrés ont dû être exposés au soleil car ils sont entièrement calcinés.

Quant aux prisonniers sacrifiés sur la place 3a (fig. 7), postérieurs à ceux de la place 3c, les officiants du rituel ont jeté près d'eux, et probablement brisé volontairement, des pièces sculptées les représentant dépouillés de leurs vêtements. Qui étaient les victimes de ces sacrifices ? Larco⁴ a été le premier à avancer qu'elles appartenaient aux peuples conquis par les Moche. Plusieurs archéologues ont sauté sur cette idée pour attribuer à l'État moche un caractère militaire expansionniste⁵. Récemment, Makowski⁶, Castillo et Pachas⁷ ont proposé que les sacrifiés provenaient d'un combat rituel. Deux arguments ont été avancés en leur faveur : tout d'abord, l'iconographie ne comporte aucune représentation de véritables batailles (groupes luttant contre d'autres), mais uniquement des combats singuliers ; ensuite, exception faite d'une ou deux scènes représentant apparemment des guerriers recuay, les personnages portent des vêtements mochica. Récemment, des études d'ADN mitochondrial réalisées par le département d'anatomie et de physiologie de la Saga Medical School (Japon) sur un groupe de squelettes comprenant des prêtres inhumés dans le Temple de la Lune, des individus enterrés dans les résidences situées entre les deux Huacas, et les victimes des sacrifices, ont montré qu'il s'agissait, à une exception près, d'individus appartenant au même groupe ethnique et partageant des liens consanguins remontant à cinq générations8. Cette étude entraîne un certain nombre d'implications eu égard à la provenance des sacrifiés, mais aussi à la structure sociale moche elle-même.

Fig. 3. Vase-portrait à anse-étrier. Les détails de la coiffure montrent l'importance de ce personnage au sein de la société Moche. Haut. : 23,9 cm. Inv. 532-62.

Museo Barbier-Mueller de Arte Precolombino.



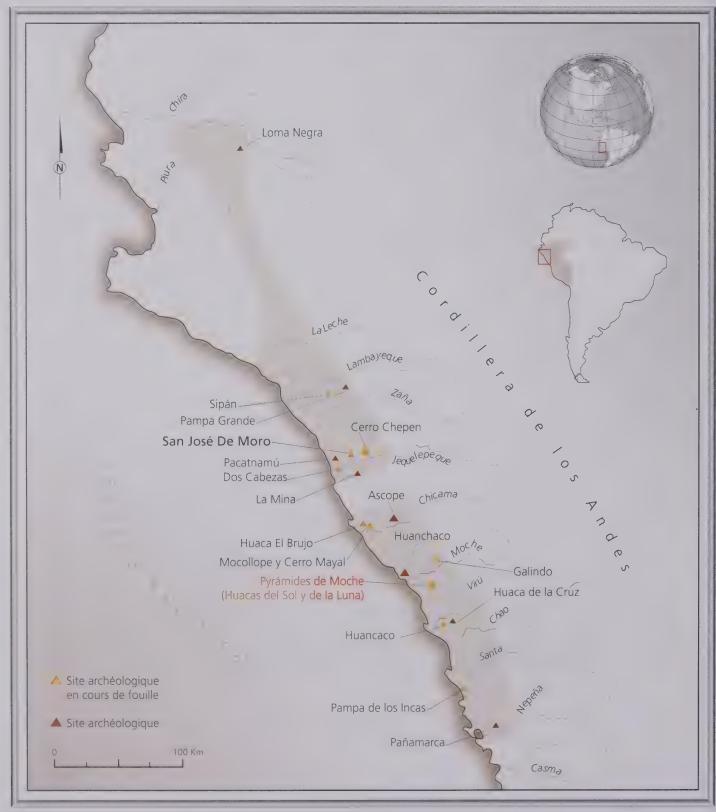




Fig. 4. Plan général du complexe des Huacas del Sol y de la Luna qui fut en son temps capitale de la civilisation Moche (entre 400 et 600 ap. J.-C.).



Fig. 5. Reconstruction isométrique de la Huaca de la Luna. Projet archéologique Huacas del Sol y de la Luna.

Dans un premier temps, il y a lieu d'admettre que les victimes des sacrifices proviennent effectivement du groupe mochica, et que l'on a donc bien affaire à des scènes de batailles rituelles opposant des pans ou des parties de la société ; c'est-à-dire le reflet d'une division territoriale, sociale et politique commune à la plupart des sociétés andines tardives, voire même actuelles. En second lieu, le sacrifice n'était pas une preuve de pouvoir, comme on l'a observé chez les sociétés qui avaient coutume de capturer des prisonniers parmi les communautés voisines étrangères à la leur ; en l'occurrence, il s'agissait plutôt d'une offrande de la communauté à ses dieux, comme un moyen de communiquer avec ceux-ci et de renforcer la cohésion du groupe autour

d'eux et des dirigeants. En troisième lieu, si réellement ces individus partageaient des liens consanguins à la cinquième génération, on peut en tirer plusieurs implications d'ordre social et politique supplémentaires. Tout d'abord, la séparation de l'élite est un phénomène qui n'existait pas au début de la société *moche*, et elle a pu coïncider avec l'expansion territoriale du noyau de *Chicama-Moche* vers le sud (conquêtes des vallées Virú, Chao, Santa et Empeña); ensuite, vu que l'analyse est associée à la filiation maternelle, les femmes devaient pouvoir accéder aux hautes sphères de la société par le biais d'alliances matrimoniales.



Par ailleurs, deux secteurs de la place 3, le c et le b, présentent l'un et l'autre une enceinte en leur centre. Initialement ornés de bandes de serpents entrelacés, les murs de celle de la place 3c ont été postérieurement recouverts d'un enduit d'argile et de scènes peintes où l'on voit un individu,

sans doute de sexe féminin, attaqué par un félin. Sur le mur nord, où se trouve l'accès à l'enceinte, la même scène est reproduite, cette fois sous forme de bas-relief polychrome. De dimensions modestes, cette enceinte contient une banquette centrale située dans l'axe de l'accès.

Deux espaces similaires à l'enceinte que nous venons de décrire, mais plus spacieux, se trouvent sur la place 3b. Leurs entrées donnent sur le côté nord. Près du seuil de l'une d'elles, celle à l'est de la place, fut découvert une sculpture en céramique représentant un prisonnier nu, mains attachées dans le dos. De manière similaire, des fragments de poteries crues ornées de figures de prisonniers, ainsi que des plumes et des coprolithes de gallinacés, ont été trouvés derrière les enceintes. Ces poteries avaient été brisées intentionnellement.



Fig. 7. Restes de sacrifices humains trouvés au pied de l'affleurement rocheux de la place 3a. Photo Steve Bourget.

Il ne fait aucun doute que les espaces d'importance majeure, soulignés par un accès rigoureusement restreint, se trouvaient au sommet de la plate-forme I, la plus imposante des trois en raison de ses lignes architecturales et de sa décoration particulièrement élaborées. A l'est de la Place 1, une grande rampe cérémonielle à madrier court le long des terrasses en direction du fronton nord de l'édifice. A notre avis, elle devait très probablement conduire aux deux niveaux de la plateforme. Les deux niveaux, supérieur et inférieur, sont dépourvus de connexion directe et l'on ne peut y accéder que par la façade principale. Les murs du niveau inférieur sont ornés de mascarons encadrés de losanges (fig. 9). On pense que ces images figurent le visage de la divinité de la montagne, celle-la même qui apparaît en pied sur le fronton (voir fig. 6). Les losanges se composent de bandes s'achevant en forme de têtes de serpents ou de poissons stylisés. Au-dessus des triangles que ces figures principales forment entre elles, est représentée une tête avec des volutes surmontées de têtes d'oiseaux (fig. 8). A l'angle sud-est du patio, un petit espace du niveau inférieur est à son tour orné de figures de poissons, d'oiseaux et de volutes à la manière d'un échiquier. Enfin, au sud-ouest du même patio, se trouvent deux autres espaces coiffés de toitures à deux pans, soutenus par des piliers et des pilastres. Leurs murs percés de niches et leur accès très restreint leur confèrent un statut particulier.



Fig. 8. Frise polychrome avec représentation frontale d'un visage d'où naissent des têtes d'oiseaux. Plate-forme I. Projet archéologique Huacas del Sol y de la Luna.

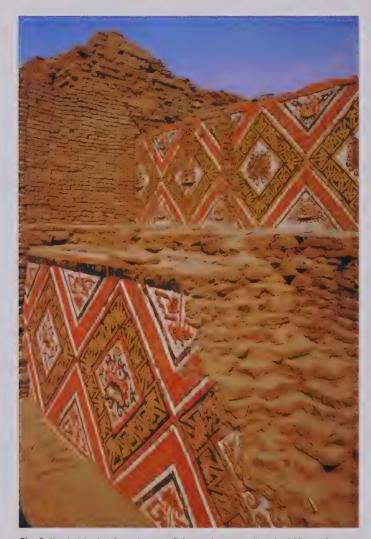


Fig. 9. L'accès à la plate-forme I permet d'observer la superposition des édifices et la continuité d'utilisation des motifs décoratifs, tels ces mascarons encadrés de losanges. Projet archéologique Huacas del Sol y de la Luna.

Les murs du niveau supérieur, et en particulier ceux du patio nord-est sont également décorés. Les fresques superposées (le mur a été repeint à trois reprises) laissent entrevoir un personnage entre deux serpents et des visages ornés de volutes surmontés de têtes d'oiseaux. Cet espace a ceci de particulier qu'il fait face à la place 1, tel une terrasse d'où la foule pouvait assister aux rituels pratiqués dans cette partie du temple (voir **fig. 5**).

Il faut préciser que l'aspect final de la *Huaca de la Luna* est le résultat d'un long processus de réaménagements et d'agrandissements. Au fur et à mesure, les pièces des édifices antérieurs ont été remplies de briques d'adobe moulées, grâce à quoi chaque nouvelle construction a pu s'élever plus haut que la précédente. Au demeurant, les bâtisseurs mettaient à profit les travaux de réorganisation spatiale pour aménager à l'intérieur des remplages des chambres funéraires où l'on inhumait les représentants de l'élite mochica, voire, peut-être, les prêtres du temple (**fig. 10**).



Fig. 10. Contexte funéraire mochica mis à jour dans le remplage de l'avant-dernier édifice. Il s'agit probablement de la chambre funéraire d'un prêtre mochica. Plate-forme I. Projet archéologique Huacas del Sol y de la Luna.

Soulignons que nous n'avons trouvé aucune preuve d'activités domestiques dans les espaces architecturaux que nous avons fouillés, aussi bien au niveau supérieur qu'inférieur de la plate-forme 1, ni d'ailleurs dans les divers édifices scellés. En outre, la répétition des mêmes motifs figuratifs dans les divers bâtiments superposés nous porte à affirmer que ceux-ci ont toujours eu la même fonction : celle de temple de la divinité des cimes, autrement dit le dieu qui adopte généralement l'aspect de l'*Egorgeur* (**fig. 11**). Cette divinité est représentée de trois manières :

- de face et en pied, tantôt peinte, tantôt en relief
 (fronton de la place 1),
- comme une tête en relief, à la manière d'un mascaron (patio du niveau inférieur),
- peinte, debout et en pied, entre deux serpents fantastiques (terrasse du niveau supérieur).



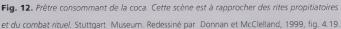
Fig. 11. Frise polychrome avec représentation frontale du visage de la divinité des montagnes appelée aussi l'Egorgeur. Ce motif s'inscrit dans un losange composé de serpents ou de poissons stylisés. Plate-forme I. Projet archéologique Huacas del Sol y de la Luna.

La fonction de temple que remplissait la *Huaca de la Luna* est également déductible des vestiges de sacrifices humains qu'ont livrés les places 3a et 3c. En comparant ces preuves avec la riche iconographie mochica, il est possible de reconstituer de manière hypothétique, mais parfaitement fondée, la séquence de cérémonies qui avaient lieu dans les divers espaces architectoniques de la *Huaca de la Luna*⁹. Celles-ci se déroulaient dans trois catégories d'espaces :

- 1. Places et patios murés à circulation restreinte
- 2. Espaces couverts de toitures à deux versants, sans traces d'utilisation domestique
- 3. Couloirs et espaces subsidiaires liés au contrôle de l'accès, et à d'autres fonctions difficiles à préciser (par exemple réception d'offrandes, lieu de réunion d'officiants et de victimes avant la cérémonie rituelle, etc.).

Deux types de rituels peuvent nous semble-t-il, être reconstitués grâce, d'une part, à la décoration figurative et aux contextes respectivement associés aux espaces architecturaux énumérés, d'autre part aux images des cérémonies mochica figurant sur les pièces de céramique, métal, peinture murale, etc.

L'un d'eux est lié à la consommation de coca et, éventuellement, de substances hallucinogènes comme la datura ou cactus San Pedro. L'iconographie permet d'associer la consommation de coca par les querriers à un rite nocturne d'offrandes faites à une divinité portant la coiffe à deux panaches et une chemise composée de plaques¹⁰ . Sur certaines pièces en céramique, le combat est représenté non loin de guerriers consommant de la coca, d'où une probable relation séquentielle entre les deux rites¹¹ (**fig. 12**). Un rôle spécial était dévolu aux femmes, que les Mochica représentent arborant les attributs du shaman¹², mais aussi assises dans une pièce couverte d'une toiture à deux pans, dans l'attente de captifs vaincus au combat et promis au sacrifice¹³. Bourget¹⁴ présume que les femmes étaient chargées de leur faire avaler des substances hallucinogènes. Les cérémonies en question pourraient s'être déroulées sur la place 2, où l'on a trouvé des graines et des feuilles de coca, ainsi que sur la place 3b. Ce dernier espace se distingue par les sculptures de captifs qui y ont été découvertes. Signalons enfin que les prêtres chargés d'offrandes sont invariablement représentés en train d'officier dans de petites pièces couvertes d'une toiture. Peut-être la seconde terrasse de la place 1 remplissait-elle cette fonction.





Les restes des victimes immolées que nous avons découverts montrent que les sacrifices¹⁵ faits aux dieux avaient effectivement lieu à l'intérieur des temples mochica. Contrairement à ce que pensait Hocquenghem¹⁶, les sacrifices rituels ne se résumaient pas à une exécution militaire similaire aux rites inca destinés à apaiser les dieux et amener les pluies : ils étaient directement liés au sacrifice majeur. Les individus de la place 3a sont des prisonniers suppliciés, cela ne souffre plus aucun doute¹⁷. En revanche, comme nous le signalions auparavant¹⁸, il est tout à fait probable que le grand patio du niveau inférieur de la plate-forme ait été le théâtre d'une autre cérémonie, illustrée avec un grand luxe de détails dans l'iconographie mochica. Comme le montrent les scènes de sacrifice (fig. 15) également appelées présentation de la coupe¹⁹, les guerriers captifs étaient contraints d'offrir aux dieux le sang extrait de leur carotide. Nous avons dit plus haut²⁰ que nous partagions les hypothèses d'Hocquenghem quant à la finalité des rites mochica : d'une part, obtenir des dieux fertilité et protection de l'ordre naturel ; d'autre part, fonder l'ordre politique et social. Il existe un lien évident entre les mythes sur lesquels reposaient le rituel de sacrifice et la doctrine de pouvoir.

Plusieurs auteurs ont pointé la possibilité de reconstituer une séquence de rituels préalables au sacrifice humain. Elle débute par un combat entre deux bandes de guerriers armés de gourdins, de frondes et de flèches. Les pampas désertiques et les versants des montagnes en sont le théâtre dans l'iconographie mochica. A notre avis, il n'est pas possible d'établir avec certitude si les images renvoient à une guerre de conquête ou s'il s'agit au contraire d'un combat rituel²¹ entre deux factions ou moitiés de la société mochica. Des rituels de ce genre sont encore pratiqués de nos jours dans la sierra sud du Pérou²². Les vaincus sont toujours dépouillés de leurs vêtements et de leurs armes, dont s'emparent les vainqueurs. Nus, la corde au cou, ils sont emmenés vers un lieu de réclusion. Les épisodes postérieurs de la geste du guerrier vaincu sont interprétés de différentes manières par les chercheurs. Donnan et Alva²³, Hocquenghem²⁴, Donnan et Castillo²⁵ pensent à un seul grand sacrifice, exécuté par des prêtres déguisés en êtres surnaturels. Enfin, les prisonniers défilent en direction d'un

Fig. 13. Séquence narrative composée de scènes de « chute dans le vide », « course éperdue de prisonniers nus », « écartelage », le tout exécuté par des officiants du sexe féminin, avec pour finir une « présentation de la coupe » au prêtre. Redessiné par Kutscher, 1983, fig. 124.



rite mettant à contribution des femmes, ainsi que quelques offrandes, rite au terme duquel ils sont sacrifiés en l'honneur de la divinité principale. Une prêtresse vêtue à la manière de l'unique déesse du panthéon mochica est censée présider l'acte. Récemment, Makowski²⁶ a publié une autre interprétation. Selon lui, il y aurait au moins deux sacrifices majeurs au cours desquels coule le sang des prisonniers. Durant la plus importante des cérémonies, les prisonniers dénudés sont obligés de courir en direction des montagnes, puis de revenir, toujours en courant, vers un temple situé dans la plaine littorale (fig. 13). Pendant la course, quelques-uns d'entre eux sont offerts à la divinité féminine et au dieu des montagnes²⁷. L'épreuve s'achève par un sacrifice en l'honneur de la divinité des cieux. Lors de la seconde cérémonie, les prisonniers sont conduits en radeau jusqu'aux îles, puis sacrifiés. Le dieu de la mer et la divinité féminine, tous deux représentés coupe en mains, sont les probables destinataires de l'offrande de sang humain. Selon Makowski, ni l'offrande ni le sacrifice ne sont couramment représentés dans l'art mochica. Tous les participants des scènes de sacrifice supposées revêtent des traits de divinités. Rien n'indique que les crocs, les tresses de serpents, les halos rayonnants, les mantes en lamas, les ailes, etc. correspondent à des vêtements sacerdotaux. L'art suggère que, pour les Mochica, seuls les dieux avaient droit de vie et de mort sur les hommes ; aussi les épisodes de la mort du prisonnier et l'offrande elle-même se déroulent-ils dans la dimension mythique et dans des espaces auxquels seuls les prêtres ont accès. En revanche, les épisodes préalables au sacrifice sont représentés avec un grand luxe de détails, dans des lieux terrestres, et mettent à contribution aussi bien des prêtres vêtus en femmes que des femmes, reconnaissables à leurs tresses caractéristiques. Dans leurs amples et simples tuniques, sans masque ni déguisement, les officiants humains, hommes et femmes, portent les prisonniers, versent des breuvages cérémoniels dans des récipients, dansent, etc.

Fig. 14. Céramique illustrant la richesse de l'iconographie mochica. Le thème présenté est celui du « coureur », ici une divinité mineure, qui participe à une cérémonie. Haut. : 29 cm. Inv. 532-53. Museo Barbier-Mueller de Arte Precolombino.

L'une comme l'autre, ces interprétations sont compatibles avec notre reconstitution de la séquence cérémonielle. La scène représentant des prisonniers nus que porte le fronton principal de la Huaca Cao Viejo, dans la vallée de Chicama²⁸, est à cet égard très révélatrice ; elle suggère que le défilé de captifs avait pour théâtre ultime la grande place et que, par conséquent, la suite du rituel se déroulait aussi dans les pièces du temple. Nous avons vu que diverses preuves conduisent à une conclusion similaire dans le cas de la Huaca de la Luna. Les petits espaces spéciaux érigés au milieu des places, telle l'enceinte de la place 3b, servaient probablement à la préparation, par les prêtresses, des victimes du sacrifice. Il y a lieu de penser que les victimes avalaient des substances hallucinogènes avant leur immolation. C'est en fait sur la place 3c que devaient avoir lieu les sacrifices, avec ce que cela comporte de supplices préliminaires, ou qu'étaient ensuite dépecés les cadavres. Nous pensons qu'il s'agissait d'un rite propitiatoire, différent de la cérémonie de sacrifice majeur, qui, elle, avait éventuellement pour théâtre la place 3a et la pièce adjacente à l'enceinte de la place 3c. Signalons que les corps de victimes mis à jour lors des fouilles de la place 3a présentaient des traces de traumatismes en voie de cicatrisation. Ceci semble indiquer que les prisonniers avaient passé en captivité un certain temps, jusqu'à deux semaines peut-être²⁹, avant de perdre la vie, suppliciés par les prêtres. A notre sens, ce rituel sanglant se déroulait dans le patio aux bas-reliefs situé au sommet de la plateforme. Si l'on admet cette théorie, la cérémonie devait avoir lieu en cercle fermé, ce qu'indiquent aussi bien l'accès extrêmement restreint que la superficie modeste de ce patio. L'iconographie suggère que le sang de la victime recueilli dans une coupe était présenté aux divinités³⁰ ou, selon Alva et Donan³¹, à un personnage de rang analoque au seigneur de Sipán. Rappelons que la seule peinture murale de sacrifice que l'on connaisse se trouve dans une pièce à accès restreint, au sommet de l'une des plates-formes du temple mochica de Pañamarca (vallée de Nepeña)³². Etant donné que l'acte de boire le contenu de la coupe n'est jamais représenté, nous ne savons pas si l'officiant élevait le récipient à ses lèvres ou s'il versait le breuvage dans un récipient en forme de cloche. Makowski³³ rassemble et commente des scènes où le breuvage cérémoniel passe d'une cruche à de petits vases, avant d'être versé dans une coupe, puis dans un grand verre en forme de cloche. Deux groupes de prêtres présidés par des

officiants principaux sont chargés de la cérémonie, qui a pour cadre deux structures couvertes au pied de la pyramide, ainsi que les deux patios adjacents. Sur de nombreuses pièces en céramique, on trouve représentés des aigles marins, oiseaux généralement chargés, dans les variantes mythiques des scènes de sacrifices, d'offrir la coupe à la divinité des cieux, qui boit le liquide contenu dans le verre en forme de cloche. Peut-être cette scène a-t-elle la même signification que chez les Mochas inca, lorsque le liquide était offert à la mer ou à la terre. Nous avons envisagé auparavant³⁴ que cet épisode final avait lieu en présence du peuple. Dans ce cas, la terrasse qui fait face à la place 1, et se trouve au niveau supérieur de la Huaca de la Luna, serait l'endroit le plus approprié³⁵. Les rituels qui impliquaient la consommation ou la manipulation de feuilles de coca, rituels à caractère divinatoire éventuel, avaient probablement lieu soit au commencement, soit à la fin de la séquence que nous venons de reconstituer. Peut-être une grande danse de guerriers précédait-elle la cérémonie ou y mettaitelle fin. C'est ce que suggèrent les scènes peintes à la Huaca de la Luna, mais aussi sur la grande place de Pañamarca³⁶. Il s'agit certes d'attributions hypothétiques, mais les preuves que nous avons rapportées sont suffisamment étayées pour établir que la Huaca de la Luna était le théâtre de la plupart des rituels d'offrandes, sacrifices humains compris, ceux-la mêmes dont l'existence ne nous était connue jusqu'ici que par la riche iconographie mochica (fig. 3, 14 et 15).

Fig. 15. Céramique moche présentant une scène de sacrifice. Le dieu de l'eau Ai-apaec, reçoit d'une autre divinité une coupe cérémonielle. Au pied d'Ai-apaec se trouve un individu qui vient d'être sacrifié. Haut. : 23 cm. Inv. 532-89. Museo Barbier-Mueller de Arte Precolombino.



BIOGRAPHIE

Santiago Ureda Castilic est professeur d'Archéologie à l'Universidad Vacional de Trufiilo.

Actuellement, il étudie particulièrement l'architecture et l'urbanisme moche. Depuis 1991, il dirige les fouilles sur le site de Huaca del Sol y de la Luna. Il a coédité avec Elias Wujica e fivre : Woche : Propuestas y perspectivas 1994, et Woche hacia e final del Willenio (an 2013).

BIBLIOGRAPHIE

AU-A (Walter), Coreción Curtura y Artes de Peru. Lima, Lava el 1994.

SON-4-(i.4 (Ducció) et MAKOWSKI (Cristobal), « Las cinturas mura es de Pañamerca »

Fronos, Pevista Peruana de Conservación, Arte y Arqueología, 2 Lima, Yachaywasi, 1999 n. 40-54.

BOURGET (Steve), « Excavadones en la Plaza Balde la Huaca de la Luna » in Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995. Santiago Uceda, Ellas Mujica et Ricardo Morales ed. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la universidad Nacional de La Libertad – Trujillo, 1997, di 51-59.

CASTLLO (Luis Jame et PACHAS Liva Holmquist), « La ceremonia de sacrificio mochica, en el Miuseo Arqueológico Rafael Larco Herrera » in *Revista de Arqueológia* 11 232 Macind, 2000, p. 54-51

CHAPDELA NE (C.), LICEDA (S.), MOYA (M.), JAÚREGUI (C.) et LICEDA (C.), « Les complejos amuitectónicos urbanos de Moche » in Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995.

Santiago Uceda, E las Mujica y Ricardo Morales, ed., Trujillo, Facultad de Cardia Sociales de la Universidad Naciona de La Demad - Trujillo, 1997. d. 71-92.

DONNAN (Christopher E Moche Art of Peru, Pre-Columbian Symbolic Communication, Los Angeles, Museum of Cultural History, University of California 1978.

DONNAN (Christopher E le: CASTILLO (Luis Jaime), « Excavaciones de tumbas de sacerdotisas Moche en San Jose de Moro, Jaquetepeque » in Moche: propuestas y despectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Gultura Moche (Trujillo, 12 / 16 avril 1993), Santiago Uceda y E las Mujica, ed. Travieux de l'Institut Français d'Études Andines, 79, Lima, Université de La Libertad - Trujillo, Institut Français d'Études Andines et Association Péruvienne pour la Promodon des Sciences Sociales, 1994, p. 415-424.

DONNAN (Christopher B.) et McCLELLAND (Donna), Moche Fineline Painting. Its Evolution and Its Artists, Los Angeles, JCLA Fowler Museum of Cultural History, 1999

FRANCO JORDÁN (Régulo), GÁLVEZ MORA Cesari et VÁSQUEZ SÁNCHEZ (Segundo),

Arquitectura y decoración mochica er la Huaca Cac Viejo, complejo E Brujo: resultados pretiminares », in Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 / 16 avril 1993). Santiago Uceda y Elias Mujica, editores.

Travalo de l'Institut Français d'Etudes Andines, 79, Lima, Université de La Libertac - Trujillo, Institut Français d'Études Andines et Association Péruvienne pour la Promotion des Soences Sociales, 1994, p. 147-180.

_______Iconografia mochica, Lima, Fondo editorial, Pontificia Universidad Católica ae Perú, 1981.

KUTSCHER Geröt. Nordperuanische Gerässmalere en des Moche-Stils. Material en zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie, 18, Kommmission für Allgemeine und Vergleichende Archäologie des Deutschen Archäologischen Instituts, 3onn, 1983.
 LARCOHON Einstituts, 3onn, 1983.
 LARCOHON Einstituts, 400 Mochicas, Lima, Museo Arqueológico Rafae Larco Herrera, 2 ÷ 2001.

LUMBRERAS (Luis G.), De los pueblos, las culturas y as artes del antiguo Peru Lima, Mondioa-Campodónico, Editores Asociados, 1969.

MAKOWSKI N4-04 (Krzysztof), « La figura de loficiante en la iconografía Mochica : ¿shamán o sacerdote? » in En el nombre del Señor. Shamanes, demonios y curaderos del nome de Perú, Luis Millones y Moises Lemlij ed., Lima, Seminano Interdisciplinario de Estudios Andino, 1994, p. 52-101.

« Los Seres radiantes, e Aguila y e Buho. La imagen de a divinidad en la cultura Mocnica » in Imágenes y mitos, Krzysztof Makowski, Iván Amaro y Max Hernández ed., Lima, Austra is S.A. – Fondo Editoria, SIDEA, 1996, p. 13-114.

« La guerra ritual » in Perú El Dorado 9, Lima, PromPerú, 1997, p. 62-71.

MOSSEEV (Michael E. The Incas and Their Ancestors. The Archaeology of Peru, Londres,
Thames and Hudson, Ltd, 1992.

SHIMADA (Izumi), SHIMODA (Ken-ichi), BOURGET Stevel. ALVA (Walter) et uCEDA

(Santiago), mt2'\.4 Analysis of Mochica and Sicán Populations of Pre-Hispanic Peru,
Conférence: Biomolecular Archaeology: Genetic Approaches to the Past, Center for
Archeological Investigations, Southern Illinois University, Carbondale, 2002.
TOPIC (John et Theresa. « Hada una comprensión de la Guerra Andina » in Arqueología,
Antropología e Historia en los Andes, Homenaje a María Rostworowski, R. Varón y J. Flores,
ed., Lima, Instituto de estudios Peruanes y Banco central de Reserva, 1997, p. 567-590.
UCEDA CASTILLO, Santiago, « El poder y la muerte en la sociedad Moche » in Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995 Santiago Uceda, Elias Mujica y Ricardo Morales,
editores, Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad Trujillo, 1997, p. 177-188.

UCEDA C. (Santiago) et PAREDES (Arturo), « Arquitectura y función de la Huaca de la Luna » in Masa 6 (7), Trujillo, Instituto Nor Peruano de Desarrollo Económico y Social, 1994, p. 42-46. UCEDA (Santiago), MORALES (Ricardo), CANZIANI (José) et MONTOYA (María), « Investigaciones sobre la arquitectura y relieves policromos en la Huaca de la Luna, valle de Moche » in Moche : propuestas y perspectivas, Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 / 16 avril 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, ed., Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines 79, Lima, Université de La Libertad - Trujillo, Institut Français d'Études Andines et Association Péruvienne pour la Promotion des Sciences Sociales, 1994, p. 251-303.

VERANO (John W.), « Sacrificios humanos, desmembramientos y modificaciones culturales en restos osteológicos : evidencias de las temporadas de *investigación 1995-96 en la Huaca de la Luna » in Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996*, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, ed., Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad – Trujillo, 1998, p. 159-171.

NOTES

- 1. Donnan et Castillo 1994, Alva et Donnan 1993 et Alva 1995.
- 2. Uceda et coll. 1994, Uceda et Paredes 1994, Chapdelaine et coll. 1997.
- 3. Bourget 1997, Uceda, 1997.
- 4. 2000.
- 5. Moseley 1992, Lumbreras 1969, etc.
- **6.** 1997.
- **7.** 2000.
- 8. Shimada, et coll. 2002.
- 9. Sur cette question, voir également : Uceda, 1997.
- 10. Hocquenghem, 1987, p. 118-115, fig. 68-74, Makowski 1994.
- **11**. Hocquenghem, 1987, fig. 85 a et b.
- 12. Hocquenghem, 1977.
- 13. Makowski, op.cit.
- **14**. 1994.
- **15.** voir Hocquenghem 1987, p. 79-85, 124-131.
- 16. Op. cit
- 17. L'analyse effectuée par des spécialistes en anthropologie physique fait état de preuves de mort violente par égorgement, écartelage, dépeçage et éventuellement lapidation (Verano, 1998).
- 18. Uceda et Paredes, 1994.
- 19. Donnan, 1978.
- 20. Uceda, 1997.
- **21.** Topic et Topic 1997, Makowski 1997.
- 22. Hocquenghem, op.cit., p. 116-123.
- 23. 1993, inter alia.
- **24.** 1987.
- **25.** Op.cit.
- **26.** 1996
- 27. Respectivement, jetés dans le vide et écartelés.
- 28. Franco, et coll., 1994.
- 29. Verano, 1998.
- **30.** Makowski, 2000.
- **31.** 1992.
- 32. Bonavía et Makowski, 1999.
- **33.** 1994.
- 34. Uceda y Paredes, 1994.
- **35.** Des fouilles récentes ont permis d'établir qu'il s'agit d'un espace ouvert en son côté nord, et dont les murs est et sud sont décorés de peintures murales. De plus, dans l'angle nord-est, très visible depuis la place 1, il existe un petit autel analogue à ceux que l'iconographie mochica associe à la scène de « présentation de la coupe ».
- 36. Bonavía et Makowski, 1999.





Peu après la sortie de mon CD-ROM The Art of Ife: a descriptive catalogue and database, Jean Paul Barbier-Mueller m'a demandé de vous raconter comment j'en suis venu à m'intéresser à l'art d'Ifè. En fait, il s'agit d'un pur hasard. J'ai suivi mes études secondaires en Angleterre, et me suis tourné vers l'anthropologie, en mettant l'accent sur l'archéologie et l'ethnologie, avec l'intention de me spécialiser dans la période anglo-saxonne. J'étais encore à l'université lorsque l'on m'a proposé un poste au Soudan, mais je l'ai refusé car je n'avais aucune envie de travailler à l'étranger, surtout en Afrique. Quoi qu'il en soit, j'ai d'abord été engagé en 1950 au Manchester University Museum, comme conservateur du département d'ethnologie et d'archéologie générale (celle qui exclut le pourtour méditerranéen). Comme le musée ne possédait aucune antiquité anglo-saxonne¹, j'ai dû changer d'orientation. J'ai dirigé quelques fouilles de sauvetage dans le nordouest de l'Angleterre, mais je me suis rendu compte que les collections ethnographiques étaient plus importantes qu'on ne le pensait généralement. J'ai donc déplacé mon centre d'intérêt vers celles-ci et ai commencé à travailler sur du matériel d'Océanie, provenant pour l'essentiel de la collection Charles Heape².

Venu visiter Manchester, Gilbert Archey, directeur du musée d'Otago (Nouvelle-Zélande), est resté stupéfait devant notre collection maori, qui, bien que modeste, n'en était pas moins de grande qualité. J'ai donc commencé à préparer un catalogue destiné à la publication. Prenant conscience qu'un anthropologue se devrait de connaître les peuples qu'il étudie, j'ai sollicité un poste dans un musée en Nouvelle-Zélande.

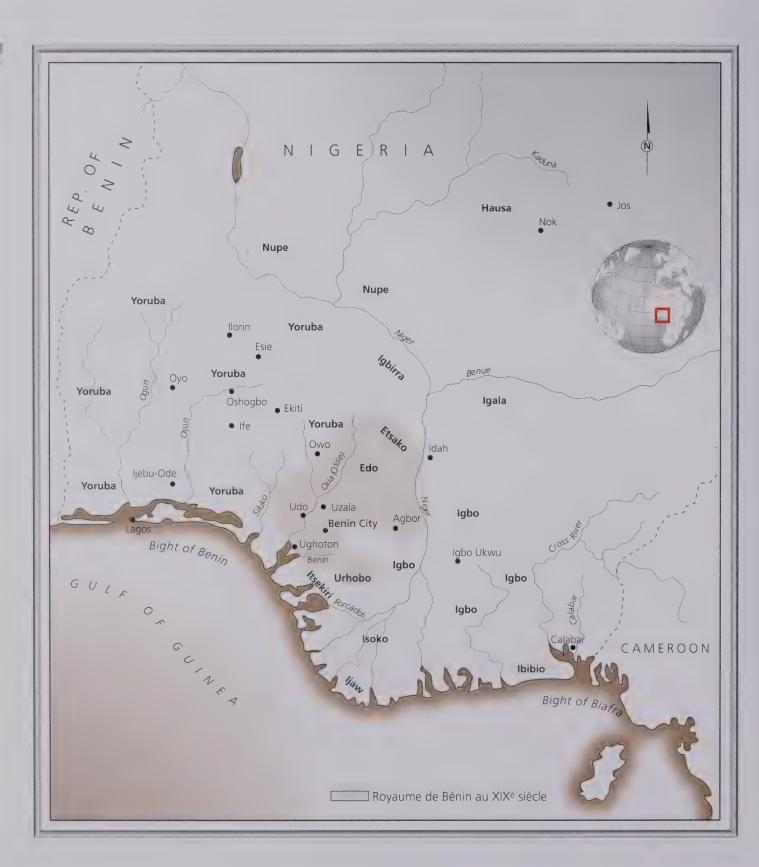
Pages de titre. Fragments d'un personnage royal en argile (tête et pied) découverts lors d'une fouille sur le site d'Ita Yemoo en 1961. Ce dépôt a fourni les premières datations au radiocarbone pour Ifè. Photo Frank Willett.

Mon premier contact avec l'art d'Ifè se fit lors de l'exposition *Traditional Art of the British Colonies*, qui avait lieu au Royal Anthropological Institute en 1949. Elle présentait un certain nombre de sculptures en terre cuite résultant des fouilles de Bernard Fagg, ainsi que des moules en plâtre de têtes en bronze grandeur nature provenant du terrain familial de Wunmonije; ces dernières avaient été réalisées alors qu'elles étaient conservées au British Museum. En 1951, William Fagg a monté une autre exposition, *Traditional Art from the Colonies*, à l'Imperial Institute. Elle comprenait cette fois six des têtes originales en bronze (**fig. 2 et 3**), la moitié supérieure d'un personnage qui avait été découvert en même temps qu'elles et le masque d'Obalufon, une tête en terre cuite dite de Lajuwa et deux autres têtes également en terre cuite. Je me souviens avoir trouvé ces pièces intéressantes, sans plus. Je ne m'attendais sûrement pas à passer le reste de ma vie à les étudier, elles et leurs proches parentes !

Au début de 1956, j'ai lu une annonce dans le Museums Journal : on cherchait une personne venant d'un musée anglais pour passer six mois au Nigeria, en vue de l'ouverture du musée national de Lagos. Selon les termes de l'annonce, le poste offrait la perspective de diriger les recherches, ce qui a retenu mon attention. J'ai écrit pour obtenir de plus amples informations. A cette époque, Alan Rowe, professeur d'égyptologie à l'université, m'avait invité comme archéologue en second à une expédition qu'il dirigeait pour travailler sur le « Grand Mur Libyen » dans le désert occidental d'Egypte. On m'a accordé un congé de quatre mois pour l'accompagner. Mais en raison de la crise de Suez, l'expédition a été annulée. Sans nouvelles du Museums Journal, je leur ai écrit pour connaître la raison de leur silence. On m'a répondu que j'avais été choisi. Je présume que j'étais alors la seule personne qui avait manifesté un quelconque intérêt. J'ai donc demandé si mon congé pouvait être prolongé, en proposant de renoncer à un mois de mes vacances annuelles pour assumer le semestre que requérait le projet nigérian. Ce qui a été accepté.



Fig. 1. Tête d'Ifè en terre cuite. Presque grandeur nature, cette tête est parée d'un ornement plaqué sur l'oreille gauche. Retenu par deux cordelettes, ce'« bijou » évoque vraisemblablement un assemblage de perles ou de coquillages. Hauteur : 25 cm. (TL Oxford 1140-1490). Autorisation de vente du gouvernement nigérian du 15 février 2000. Inv. 1015-176. Musée Barbier-Mueller.





Lorsque j'étais étudiant, mon professeur d'anthropologie sociale, Sir Edward Evans-Prichart m'avait présenté à William Fagg du British Museum, et nous nous étions rapidement liés d'amitié. Comme son frère Bernard était archéologue d'État au Nigeria, j'ai demandé à William s'il pouvait m'en dire plus sur ce projet. Lorsque Bernard a appris que j'étais un archéologue de terrain, il m'a dit que le département avait bien plus besoin d'une personne assumant cette fonction que d'un assistant de musée. A l'époque, il lui fallait deux archéologues pour travailler sur des projets de recherche au Nigeria. L'un était le projet de recherche historique du Bénin, dirigé par le Dr Kenneth Dike, recteur de l'université d'Ibadann ; l'autre le projet de recherche historique sur le pays Yoruba, dirigé par le Dr S. O. Biobaku, secrétaire général de la même université. J'avais quelques notions sur le Bénin, mais mes connaissances sur le pays Yoruba étaient quasiment nulles. Bernard a suggéré que je m'occupe du site d'Old Oyo pour le compte du projet yoruba, justement parce qu'on ignorait presque tout du passé de ce pays.

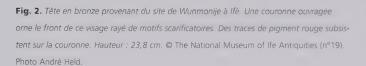


Fig. 3. Tête en bronze provenant du site archéologique de Wunmonije à Ifè. Ce visage aux traits délicats est strié de scarifications verticales sur toute sa surface; des traces de pigments blancs sont perceptibles aux coins des yeux. Des trous pratiqués dans le cou laissent à penser que cette tête était peut-être fixée à un corps articulé en bois. Hauteur : 30,5 cm.

© The National Museum of Ife Antiquities (n°3). Photo André Held.



Lorsque le manque d'eau a mis un terme à ma campagne de fouille à Old Oyo, j'ai emmené mes trouvailles à Ifè pour les étudier³. En descendant vers le sud, j'ai pris mon courrier au bureau de poste régional d'Ilorin. Il y avait là une lettre de Nouvelle-Zélande, m'annonçant que ma candidature n'avait pas été retenue. J'avais complètement oublié avoir sollicité un poste. Même si je n'en avais pas conscience à l'époque, je pense que j'étais déjà en train de devenir un africaniste.

Alors que je me trouvais à Ifè, Bernard m'a demandé de replacer dans le Bosquet d'Orè une figurine en pierre qu'il avait réparée. Comme elle était instable, je devais fabriquer un socle en ciment pour la faire tenir. En enterrant le socle, j'ai découvert un certain nombre d'autres sculptures en pierre complètement enfouies dans le sol⁴ (**fig. 5**). Tels ont été mes débuts d'archéologue à Ifè.

A la fin de mes six mois, Bernard Fagg a tenté de me persuader d'accepter un emploi d'archéologue d'État. Mais comme j'avais deux enfants en bas âge et que j'étais très satisfait de mon poste à Manchester, j'ai décliné l'offre. En fait, j'avais ambitionné de rester au Manchester University Museum plus longtemps encore que le Dr J. Wilfred Jackson, conservateur de géologie apprécié pour sa vaste culture, qui avait lui-même passé quarante ans de sa vie au sein de cette institution. Il m'en avait fait faire le tour alors que j'étais encore au collège. En revenant de cette visite, j'avais acheté mon premier livre sur l'archéologie, *Men of the Dawn* de Dorothy



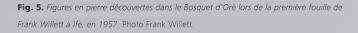


Fig. 4a et b. Vues de face et de dos du couple de personnages en bronze découvert sur le site d'Ita Yemoo à Ifè. Parées des symboles du pouvoir, les deux figures royales portent une couronne. Leurs pieds s'entremêlent dans un mouvement probablement porteur de sens à l'époque de leur création mais désormais énigmatique. Le visage de la figure masculine avait disparu et a été reconstitué. Hauteur : 28,5 cm. © Musée national d'Ilé Ifè (n°19). Vue de face : Photo Frank Willett / Vue de dos : Photo André Held.

m'avait ouvert les yeux sur

l'art rupestre paléolithique et m'avait conforté dans mon désir de devenir archéologue, projet que j'avais conçu durant mes années d'école primaire, lorsque je me rendais fréquemment au musée de ma ville, à Bolton, qui possédait une remarquable collection d'égyptologie provenant des fouilles de Flinders Petrie.

Lorsque j'ai regagné Manchester après ma campagne de fouilles à Old Oyo, mon directeur R. U. Sayce m'a aussitôt demandé quand je comptais retourner en Afrique. Je lui ai répondu qu'il n'en était pas question dans l'immédiat. « Oh, mais vous y retournerez », m'a-t-il dit. « On n'échappe pas à l'Afrique! » Il savait de quoi il parlait, lui qui avait passé sept ans à enseigner en Afrique du Sud.





A la fin novembre de cette même année 1957, j'ai reçu un message m'avertissant qu'il y aurait un appel téléphonique de Lagos pour moi à deux heures de l'après-midi (en ce temps-là, les appels grande distance devaient être retenus à l'avance). C'était Bernard. Il me disait qu'un ensemble important de sculptures en bronze avait été découvert à Ifè et me demandait si je pouvais obtenir un autre congé d'étude pour venir investiguer le site. Mon directeur n'était pas disponible entre deux et quatre heures de l'aprèsmidi, moment où il dirigeait ses recherches. Histoire de passer le temps, je me suis rendu dans les bureaux de la British Airways pour me renseigner sur les vols à destination du Nigeria. Peu de temps après, j'étais sur le départ. Bernard m'avait réservé un billet au Nigeria et l'avait envoyé à Londres pour que je puisse aller le chercher. Mais l'aérogare dans le centre de Londres n'avait rien reçu et l'on m'a dit que je ne pouvais pas aller plus loin sans billet. J'ai insisté pour prendre le bus jusqu'à Heathrow en leur disant qu'il n'y avait pas d'avion à l'aérogare où ils tentaient



Fig. 7. Tête en terre cuite provenant du site d'Ita Yemoo à Ifè (voir fig. 6). Cette figure de reine est considérée comme l'une des plus belles terres cuites d'Ifè découvertes à ce jour. Elle porte une complexe couronne de perles à cinq degrés. Sa nuque est dissimulée par un voile. Hauteur : 24,1 cm. © The National Museum of Ife Antiquities (n°I.Y. 30/2). Photo Frank Willett.

de me retenir. J'étais tellement convaincu qu'il devait y avoir un billet, que j'ai réussi à monter dans l'avion sans titre de voyage. C'est ainsi que je suis arrivé à Kano. De là, heureusement, mon précédent séjour m'avait appris comment obtenir un justificatif pour parvenir à Jos en tant que fonctionnaire temporaire. En fait, mon billet est parvenu à Londres pendant que j'étais dans les airs. La Nigeria Airways l'avait expédié de Lagos sur un vol censé arriver après l'heure de départ indiquée sur mon billet! A Jos, j'ai fait le point avec Bernard Fagg et nous nous sommes rendus ensemble à Ifè.

Ita Yemoo (**fig. 6 et pages de titre**), site de la découverte, se trouvait en bordure d'Ifè, près de la route d'Ilesha. Une zone d'un hectare et demi environ avait été défrichée et nivelée par des ouvriers du bâtiment. C'est là que devait être édifié le nouveau centre de la *Cooperative Produce Marketing Union*, dont les fondations avaient déjà été creusées. A l'intérieur de ces tranchées, l'on pouvait voir, contre les parois, des rangées de tessons de poterie posés de chant pour former un revêtement. Bernard avait encerclé le site d'une clôture et démarqué la zone où les ouvriers lui avaient dit avoir trouvé les

Fig. 6. Têtes en terre cuite d'une reine et de son suivant, découvertes par Frank Willett lors de ses premières fouilles sur le site d'Ita Yemoo en 1958. Photo Frank Willett.

bronzes. Il y avait des vestiges de pavage de tessons, sur lesquels se trouvaient les sculptures partagées en deux groupes ; l'un se trouvait à l'intérieur d'un pot témoignant d'un travail élaboré mais qui avait été brisé et dont la plupart des morceaux avaient été perdus lors de la mise au jour. J'ai creusé une autre tranchée et bientôt, j'ai trouvé un pavage entier de tessons. Ces pavages n'étaient pas nouveaux à lfè, mais l'on n'en connaissait que des fragments relativement petits. Du point de vue du génie civil, ils sont d'un très grand intérêt. L'un d'eux, situé près d'un parking de camions au centre d'Ifè, servait tous les jours de voie de roulage pour ces lourds véhicules. Erodé en surface mais tout de même resté intact avant que je n'arrive, il a encore résisté à ce traitement des années après mon départ.

La terre enlevée par les ouvriers avait été déposée dans un fossé qui bordait la route d'Ilesha. Le premier bronze mis au jour représentait un couple de personnages royaux (fig. 4a et b). Les deux têtes avaient été tranchées par le pic du terrassier qui les avait trouvées. Comme le visage du sujet masculin manquait, j'ai demandé à quelques-uns de mes ouvriers de passer au crible toute la terre qui avait été ôtée. Mais ils ont eu beau retourner près de 60 m³ de terre, ils n'ont pas trouvé la moindre trace de bronze. En examinant le bord de la fracture, l'on s'apercevait qu'en cet endroit, la longueur des cristaux de métal avait pu atteindre l'épaisseur du moulage, soit à peine plus d'un millimètre. Le coup frappé sur la pièce manquante l'avait apparemment brisée en dispersant ses cristaux constitutifs. L'on pouvait donc en déduire – comme l'avaient déjà fait les conservateurs du British Museum - que les fondeurs avaient patiemment attendu le refroidissement du métal avant d'ouvrir le moule. J'ai observé un certain nombre de fondeurs de bronze en Inde ainsi qu'en Afrique occidentale. Ils aspergeaient invariablement de l'eau sur le moule immédiatement après le moulage, de façon à pouvoir rapidement le casser et vérifier si l'œuvre était réussie. Les fondeurs d'Ifè semblent avoir suffisamment confiance dans leur propre tour de main pour ne pas avoir besoin de se livrer à cette opération.

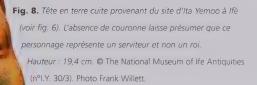


Fig. 9. Site d'Ita Yemoo. L'objet exhumé semble être un bracelet autour d'une cheville mais à la surprise de Frank Willett, dont c'est la première pièce découverte sur le site, la cheville s'avère être un pot d'offrande en bronze cerclé d'un bracelet. Photo Frank Willett.





Juste à côté du bord du site le plus proche d'Ifè, un homme creusait la terre afin de pouvoir fabriquer des briques pour sa maison. Sur le bord de la fosse, j'ai aperçu des fragments de terre cuite. Il avait déjà enlevé une grande partie d'une tombe importante. Les fragments avaient été incorporés dans les briques des murs de la maison qu'il était en train de construire. J'ai pu m'arranger pour qu'il interrompe son travail et qu'on entreprenne une fouille dans sa fosse. Nous en avons tiré des fragments en terre cuite de personnages royaux (fig. 7) et de leurs suivants (fig. 8), d'une taille correspondant aux deux tiers de la grandeur naturelle. Mais nous n'avons récupéré que quatre têtes alors que nous avions trouvé sept pieds gauches. Il devait donc normalement y avoir autant de personnages.

Chaque fois que j'évoque cette fouille, je m'entends dire que je devais être au comble de l'excitation. Mais il n'en était rien. A l'époque où je travaillais sur ce site, un manuel sur les fouilles avait été publié en français. Il conseillait aux hommes et aux femmes qui procédaient à de telles exhumations de ne pas s'exciter sur leurs trouvailles, mais de faire une pause, de s'asseoir et de fumer une cigarette jusqu'à ce qu'ils aient retrouvé leur calme. De nos jours, la cigarette ne serait plus recommandée, mais le self-control reste toujours de misé. Les difficultés techniques qu'implique l'exhumation d'une terre cuite à Ifè sont si grandes qu'il vaut mieux se concentrer sur ce que l'on fait que de se laisser aller à ses émotions face à ses découvertes. Le problème avec les fouilles de ce site, c'est que tôt le matin, le sol, tout comme la terre cuite sont encore humides. Cela revient à extraire des biscuits humides d'une argile solide. Le temps que l'on prenne le petit déjeuner, le soleil se lève et le sol se durcit. Autant dégager des biscuits secs du béton6.

J'avoue m'être une fois laissé aller à mon enthousiasme alors que je procédais à des fouilles sur le site d'Ita Yemoo. J'avais trouvé un bracelet en bronze autour de ce qui semblait être la jambe d'un personnage en terre cuite (**fig. 9**). J'ai invité le responsable régional et son épouse à venir admirer notre découverte. A ma grande confusion, il ne s'agissait que d'un petit pot d'offrandes ovoïde, dont l'encolure était entourée d'un bracelet. C'est seulement en emmenant le récipient au laboratoire pour le faire laver que nous avons découvert qu'il était rempli de perles. Effectivement, c'est généralement au laboratoire



ou durant l'examen qu'il règne une véritable effervescence. A la réflexion, j'ai réalisé que j'étais beaucoup plus enchanté de recevoir des datations au radiocarbone après des années d'attente, que d'excaver n'importe laquelle de ces sculptures. Elles se sont avérées plus anciennes que je n'avais osé le suggérer dans mon ouvrage de 1967 sur lfè⁷. Ce que j'avais cherché sur le terrain n'était pas une sculpture en propre, mais une preuve qui pourrait nous indiquer quand elle avait été réalisée. J'ai trouvé cette preuve, et d'autres l'ont confirmée depuis.

A l'issue de ma campagne de fouilles à Ita Yemoo, Bernard Fagg m'a incité une fois encore à signer un contrat avec le gouvernement nigérian pour cinq ans. Même si j'avais été très heureux à Manchester, j'ai senti que je finirais par devenir malheureux si j'y restais pendant que quelqu'un d'autre achevait le travail sur un site que je commençais à considérer comme le mien. Non sans hésitation, mon épouse et moi avons emmené nos enfants au Nigeria.

Fig. 10. Tête masculine en terre cuite provenant du royaume d'Ifè. Elle évoque vraisemblablement un personnage royal défunt. XII^e – XIV^e siècle (TL Oxford 1275 à 1525).

Hauteur : 17 cm. Anciennes collections Roger Bédiat (avant 1935) et musée Barbier-Mueller.

Musée du Quai Branly.

Lorsque nous avons fini par quitter le Nigeria en 1963, je ne suis pas parvenu à obtenir un travail régulier. Après avoir enseigné un an à l'école, j'ai été chargé de recherches par le Nuffield College d'Oxford, qui m'a permis de rédiger mon ouvrage en termes généraux sous le titre Ife in the History of West African Sculpture. En 1966, j'ai accepté avec reconnaissance la seule offre d'emploi qui se présentait, un poste de professeur d'histoire de l'art à l'Université du Nord-Ouest, dans l'Illinois. J'ai dû me soumettre à une nouvelle discipline, et j'ai continué à étudier l'art d'Ifè, travail qui a fini par prendre la forme d'un CD-ROM paru en 20048. Cette entreprise a commencé elle aussi presque par hasard, et en tout cas sur un malentendu, comme je l'ai relaté dans TRIBAL – The magazine of Tribal Arts⁹. Avec un tiers de million de mots et 2 200 illustrations, un tel exposé était devenu trop volumineux pour faire l'objet d'une publication traditionnelle sur papier. En dehors d'un rapport approfondi sur l'art, il dresse l'inventaire de toutes les fouilles qui ont été pratiquées à Ifè jusqu'à nos jours, certaines descriptions provenant d'articles d'archéologues décédés à l'heure actuelle.

Nombre de mes collègues archéologues se sont opposés à l'idée de diriger des fouilles dans des sites producteurs d'art aussi connus qu'lfè et le Bénin. C'est parce qu'ils ont refusé de reconnaître que la sculpture constituait un témoignage archéologique, au même titre que la céramique domestique qui fournit les principales données auxquelles se réfèrent les archéologues. En fait, j'irais jusqu'à prétendre que nous pouvons en apprendre beaucoup plus en étudiant les objets d'art, car ils apportent un éclairage supplémentaire sur de nombreux aspects de la vie du passé. C'est la raison pour laquelle j'ai tenté de surveiller les œuvres d'art qui ont été illicitement exportées d'Ifè. Alors que le manque d'information contextuelle se fait cruellement ressentir, ces objets constituent une précieuse source de renseignements. Grâce à mon étude de l'art d'Ifè actuellement disponible, je suis en mesure de mettre un point final à mes rapports sur mes fouilles.

BIOGRAPHIE

Tout d'abord conservateur des départements d'ethnologie et d'archéologie au Manchester University Museum, Frank Willett s'est ensuite consacré à l'ê en tant qu'archéologue d'État au Nigeria. Parallèlement à ses recherches, il occupe au début de sa carrière un poste d'enseignement et de recherche à l'université d'Oxford puis devient professeur d'art africain et d'archéologie à la Northwestern University d'Evanston dans l'Illinois aux États-Unis. En 1976, Frank Willett est nommé directeur du Hunterian Museum and Art Gallery de l'université de Glasgow, institution dont il est aujourd'hui membre honoraire senior et professeur émérite.

Ses ouvrages les plus célèbres sont Ife in the History of West African Sculpture (1967), African Art : An Introduction (1971) et Treasures of Ancient Nigeria (1980) en collaboration avec Ekpo Eyo. Son œuvre majeure, The Art of Ife a été publiée sur CD-ROM en 2004.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

- 1. Un mécène a toutefois insisté pour acquérir en faveur du Manchester University Museum des répliques des croix de Ruthwell et Bewcastle, au sujet desquelles j'ai rédigé un guide : The Ruthwell and Bewcastle Crosses, Memoirs and Proceedings of the Manchester Literary and Philosophical Society, 98, 1957, réédité en tant que publication du musée No 7, Nouvelle Série, par l'Université de Manchester, 42 p., 8 planches.
- **2.** Le même Charles Heaps, qui a écrit avec James Edge-Partington *Album of the weapons, tools, ornaments, articles of dress, etc. of the natives of the Pacific island...,* 3 vol., éd. privée, Manchester, 1890-1898.
- **3.** Investigations à Old Oyo, 1956-1957, rapport intérimaire, Journal of the Historical Society of Nigeria, 2, No. 1, 1961, p. 59-77.
- **4.** K. C. Murray et Frank Willett, « The Ore Grove at Ife, Western Nigeria » in *Man*, 58, No. 187, octobre 1958.
- **5.** Dorothy Davidson, « Men of the Dawn » in *The Thinker's Library,* No. 45, Londres, n.d. Watts and Co.
- 6. Le public américain devrait lire Graham Crackers.
- 7. Ife in the History of West African Sculpture, 1967, Londres, Thames and Hudson, New York, Mc Graw-Hill. L'édition française, Ifè une civilisation africaine, Tallandier, Paris, a paru en 1971, à une époque où j'étais en mesure de me référer aux datations au radiocarbone.
- **8.** The Art of Ife: A descriptive Catalogue and Database, The Hunterian Museum and Art Gallery, Glasgow, 2004. Il est exclusivement disponible sur le site du musée: www.hunterian.gla.ac.uk/artofife/index.shtml au prix de £25.
- **9.** TRIBAL The magazine of Tribal Arts, 9 (3), No. 36, 2004, p. 100-107.

LA TRANSMISSION DE L'ART DU BRONZE

Floriane Morin

La région de l'actuel Nigeria est riche de nombreuses cultures forgées au cours des millénaires, à l'exemple de celles de Nok et Igbo-Ukwu, disparues puis découvertes dans le contexte archéologique. A l'ouest du fleuve Niger, les formes artistiques les plus célèbres sont celles du royaume edo de Bénin (carte p. 148), victime de la fameuse expédition punitive anglaise de 1897 qui confisqua une multitude d'œuvres d'art aujourd'hui présentes dans les musées occidentaux. Située à 175 km au nord-ouest de Bénin, l'ancienne cité yoruba d'Ifè fut rêvée par l'explorateur allemand Leo Frobenius comme « l'Atlantide de Platon », tant le naturalisme de ses visages d'argile et de bronze évoquait les splendeurs de la Grèce antique.

Ifè, ville sainte des Yoruba

Selon la tradition orale yoruba, Ifè fut édifiée au lieu même de la création du monde par le dieu Oduduwa. Premier *oni* d'Ifè, il fit alors don de seize couronnes perlées à ses seize fils, qui fondèrent les seize royaumes originels du pays yoruba. Les *oba* (souverains) descendants de ces dieux-rois placèrent leurs cités-États sous l'allégeance d'Ifè, pivot économique et politique du grand pays yoruba, mais surtout son cœur religieux. Les connaissances actuelles sur l'histoire de ce centre urbain reposent uniquement sur les découvertes archéologiques (significatives après la Seconde Guerre mondiale), associées aux multiples légendes transmises par la tradition orale. En effet, aucun voyageur européen ne semble avoir visité la ville d'Ifè avant le XIXe siècle. L'occupation intensive du site aurait débuté au XIe siècle (date des premiers dallages de la ville). Après une courte mais flamboyante apogée,

Fig. 1. Fondue avec virtuosité à partir de cuivre pur, cette tête majestueuse n'est autre que le seul masque en métal connu d'Ifè. Conservé depuis sa création dans le palais de l'oni, il presente un visage lisse, agrémenté de fentes sous les yeux aveugles et percé de nombreuses perforations. Ce masque daté des XIV^e-XV^e siècles dépeindrait les traits de l'Oni Alaiyemore Obalufon II

Hauteur ; 33 cm 📓 The National Museum of Ife Antiquities (n°17). Photo André Held.



têtes modelées dans l'argile ou plus rarement fondues à la cire perdue furent exhumées des bosquets sacrés et des autels de la ville. Un style particulièrement homogène se dégage de ces œuvres d'une beauté troublante, au naturalisme exacerbé, portraits idéalisés des *oni* et de leurs dignitaires (**fig. 1**). Tandis que la tradition des figures d'argile semble s'être perpétuée siècles après siècles, la production des têtes en alliages de cuivre (laiton) s'est circonscrite à une courte période, peut-être interrompue par l'arrêt de l'approvisionnement en matières premières en provenance des routes commerciales du Sahara. De la vingtaine de têtes en bronze connues à ce jour se dégagent plusieurs groupes : le visage strié de fins sillons verticaux, trois sont ornées d'une couronne ; toutes ont le cou perforé, sans doute dans le but de les fixer sur un corps de bois, effigie du défunt.

Ifè, grande soeur de Bénin

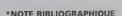
Lorsque qu'à la fin du XVe siècle les vaisseaux portugais abordèrent les rivages du Golfe de Guinée, la cité-État edo de Bénin fut l'un des premiers royaumes avec lequel ils établirent un commerce florissant. Depuis le XIIIe siècle, son souverain, l'oba, était d'ascendance yoruba. En effet, après la chute de la dynastie edo des Ogiso, le prince d'Ifè Oranmiyan avait rétabli l'ordre ; son fils, Eweka I, devenait ainsi le premier oba d'une dynastie yoruba perpétuée actuellement par son 39e descendant. Selon un récit portugais du XVe siècle, les oba de Bénin devaient allégeance à l'ogane, puissant gouvernant et « maître spirituel », lequel attribuait à l'oba nouvellement investit les insignes en bronze du pouvoir. La tradition suppose que « l'ogane » ne serait autre que l'oni d'Ifè, auquel était apportée la tête de l'oba défunt, en échange de quoi il offrait à la cité de Bénin une tête commémorative, en bronze. L'inhumation à Ifè de la « tête » (ongles et cheveux) de l'oba de Bénin s'est perpétuée jusqu'à la fin du XIXe siècle ; en revanche, son substitut de bronze cessa d'être rapporté dans la cité edo sous le règne d'Oguola, sixième oba qui invita des fondeurs d'Ifè afin d'enseigner aux artisans bini (edo) la fonte du cuivre et du laiton.

Fig. 2. Cette tête masculine appartient au premier style des bronzes bini (XV® - début XVI®). Les deux longues scarifications accompagnées de quatre chéloïdes sur le front permettent d'identifier le portrait d'un ennemi défait ; pourtant, selon F. Willett, cette tête figurerait l'oba défunt et ce, malgré l'absence de couronne (Willett F., Sayre E. V., 2000)*. Le traitement naturaliste du visage rappelle la délicatesse des figures d'Ifè. Les scarifications comme les pupilles accueillaient autrefois des incrustations de fer. Hauteur : 21 cm.

Ancienne collection du musée Barbier-Mueller © Musée du Quai Branly.

Ces liens puissants entre les deux cités-États ont été rapportés par la tradition orale et souvent remis en cause. Sur le plan artistique, l'influence d'Ifè sur l'art de Bénin reste pourtant indéniable. La technique de la fonte du bronze à la cire perdue, représentée en majeure partie à Ifè par de rares mais sublimes figures, s'est intensivement dévelopée à Bénin, grâce à l'acheminement du laiton européen par voie de mer. Parmi les nombreuses œuvres, symboles du pouvoir comme de la richesse de l'oba, la tradition des têtes commémoratives s'est perpétuée, traversant plusieurs styles (**fig. 2**). Celles dites de la « première période », datées des XVe-XVIe

siècles, semblent conserver la finesse et le vérisme des traits propres aux visages d'Ifè, malgré l'annonce d'une stylisation future, allant de pair avec une fonte de plus en plus grossière du laiton.



WILLETT (Frank), SAYRE (Edouard V.), « The elemental composition of Benin memorial heads » in *Archaeometry*, 42 (1), 2000, p. 185.

REMERCIEMENT

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance au professeur Willett pour la relecture de ce texte et ses judicieuses suggestions.





Un masque yoruba et ses références sculpturales

La sculpture

Le masque-heaume du Nigeria dont il est ici question, est surmonté d'une sculpture représentant un personnage assis (fig. 1). Il s'agit d'un prêtre du culte d'une déité locale. Avec ou sans superstructure sculptée, ce genre de masque est caractéristique des villes et villages d'Ekiti et d'Opin, ainsi que des communautés avoisinantes à l'ouest (Igbomina) et à l'est (Yagba et Akoko). Cette région est communément appelée le nord-est du territoire yoruba.

Cependant, les masques-heaumes les plus spectaculaires, susceptibles d'atteindre, une fois revêtus pour les célébrations rituelles, une hauteur de trois mètres et même davantage, se retrouvaient plus à l'est, dans certains villages edo¹. Jean Borgatti, qui est retourné récemment dans cette région, m'a dit que ces masques sont encore sculptés et portés pour les danses (fig. 3 et 4). Bien qu'ils présentent des liens de parenté assez éloignés, on a suggéré que ces masques du nord du territoire edo et du nord-est du pays yoruba appartenaient au même complexe, mais j'en doute. Même si leur danse est liée aux rites de passage dans les deux régions, l'idée d'une sculpture en tant qu'imonle est absente dans le nord du territoire edo. En effet, l'idée qu'il était possible de transmettre des énergies métaphysiques et curatives à un objet matériel est tout à fait caractéristique du nord-est du territoire yoruba.

Fig. 1. Grand masque-heaume en bois de type epa, sujet de cet article Haut . 115 cm Yoruba. Nigeria Inv. 1011-62





Le masque du nord-est du pays yoruba ne porte aucun nom local, bien qu'il soit généralement identifié dans la littérature sous le nom de masque « epa » ou de « type epa ». A mon souvenir, seuls trois essais considérés comme références ont traité ce sujet², tandis qu'un quatrième examine certains aspects de l'iconographie sculptée³. Cependant, un seul d'entre eux⁴ livre un compte rendu visuel du rituel à l'aide d'illustrations. La région dans laquelle ces masques étaient réalisés et utilisés correspond aussi au site d'une tradition de sculpture, où nous connaissons nommément plusieurs maîtres ayant exercé leur art au début du XXe siècle. Dans le cas de ce masque-heaume, le sculpteur est très probablement originaire d'Osi-llorin, l'un des villages du groupe opin. Mais même si le travail des sculpteurs d'Opin est relativement bien connu dans la littérature, il n'a donné lieu qu'à deux essais⁵.

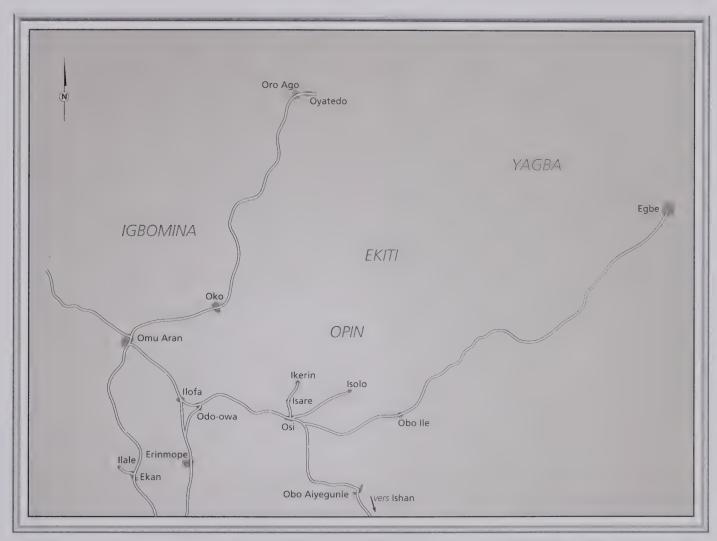
Le masque lui-même est schématiquement janiforme : schématique à cause des visages réduits à de simples formes hardies, et janiforme parce que les deux visages regardent dans des directions opposées. La bouche sur la partie avant est évidée, afin que le porteur puisse voir au travers. Le bord inférieur est entaillé et percé sous chacune des « oreilles », pour faciliter la fixation d'un costume, généralement une cape de palmes fraîchement coupées. Sur la plate-forme qui surmonte le masque, un homme trône sur un simple tabouret en bois. Il porte une étoffe nouée sur une hanche, qui n'est autre que la jupe d'un prêtre du culte dans les traditions rituelles d'Opin et d'Ekiti⁶ (quelquefois deux tissus semblables sont portés, un noué sur chaque hanche). Dans sa main droite, il serre ce qui peut être considéré comme un sceptre en fer forgé. Même si la partie supérieure manque, tout porte à croire qu'elle représentait un oiseau. Dans sa main gauche, il tient un chasse-mouche à lanière de cuir, qui désigne généralement son porteur comme le chef de la corporation des chasseurs, ainsi qu'un bâton de nature et d'usage incertains. Il ne s'agit pas là d'une corne d'antilope servant de réceptacle à des remèdes magiques, comme



Fig. 2. Masque epa surmonté par un faiseur de vin de palme, appelé o-mun-egbea-ra-agan. Photographie en 1964 devant la maison de son propriétaire, Awarun Oluode (le chef des chasseurs). Arrondissement d'Okwa, Egbe, à l'ouest de Yagba, fabriqué par un sculpteur opin, nom et date inconnus (probablement début du XXe siècle). Bois peint avec de l'ocre rouge, de la craie et du lavis bleu. Haut : 112 cm. Photo de l'auteur



Carte I. Répartition des sous-groupes yoruba.



Carte II. Groupes culturels du nord-est du territoire yoruba: Ekiti et Opin.



Fig. 3. Masque pour la fête de génération à Akoko-Edo, photographié au village d'Ogbe en 1969, sculpte en 1968 par Garuba Obiro et deux assistants. Bois et peinture à l'huile. Il représente un membre de l'armée nigériane montant un léopard (lors de la guerre civile au Nigeria). Photo Susan Picton.

celle dont est muni l'un des personnages à la base. Autour du cou, ce personnage porte une petite calebasse contenant des substances protectrices, tandis que d'autres gourdes sont fixées à sa cape et rappellent celles que portent les chasseurs ; de forme allongée et pendant au bas du dos, elles servent à ranger la poudre et la grenaille. Somme toute, cette tenue permet d'identifier le personnage à un prêtre attaché à Ogun, à la fois culte de la valeur rituelle du fer et héros mythique associé à son introduction et son usage permanent.

A la droite du personnage principal, se tient un autre prêtre plus petit, dont la jupe autorise cette identification. Il porte une calebasse à médicaments autour du cou, tient dans une main une seconde calebasse, et dans l'autre, une corne d'antilope contenant des substances médicinales magiques. Son crâne en partie rasé indique qu'il s'agit d'un messager royal qui, en tant qu'incontournable médiateur, est associé au culte et au statut d'Eschu, auquel il faut d'abord offrir un sacrifice afin de pénétrer plus avant dans la sphère des déités. Il présente un torse qui semble peint, ce qui pourrait effectivement avoir été le cas, étant donné le contexte rituel dans lequel il est intégré. A sa droite, un joueur de tambour fait résonner la membrane de son instrument associé à l'autorité séculaire plutôt que rituelle. L'homme porte un « bonnet à oreilles » (fila eleti aja), dont l'une est relevée sur le front. A sa droite, se tient un autre personnage, coiffé du même bonnet, dont les oreilles sont cette fois rabattues sur les siennes. Il joue de la flûte à bec, autrefois couramment utilisée dans la région où l'on parle la langue yoruba ; les chasseurs s'en servaient pour communiquer entre eux dans la savane et les forêts, de même que pour célébrer les louanges de l'autorité séculaire, rôle actuellement repris par le tambour. En ce sens, on peut dire que la flûte l'a précédé, mais qu'elle survit seulement aujourd'hui chez les Yoruba comme référence iconographique aux chasseurs, et partant, à trois déités : Ogun, révérée par les chasseurs, les guerriers et d'autres utilisant le fer, Orisha Oko, déité de la forêt dotée du pouvoir de guérison et Eshu, dont l'iconographie témoigne également de son intérêt pour cet

instrument. Ici, le fait que le personnage ait également une calebasse à son côté - qu'elle contienne des substances médicinales magiques ou du vin de palme - vient s'ajouter à ces attributions. Ogun est une déité qui apprécie le vin de palme ; le palmier est originaire de la lisière de la savane et de la forêt ; il se trouve dans des terres autrefois boisées, maintenant défrichées pour être cultivées. La forêt est une source de plantes ayant la propriété de guérir et qui sont aussi utilisées par des prêtres et des fidèles pour mettre en valeur leurs relations avec les déités. Le sculpteur semble avoir réalisé cette figurine séparément du reste de l'œuvre, et l'avoir placée ensuite sur la plateforme. Cette caractéristique technique est inhabituelle : peut-être le sculpteur⁷ avait-il commis une erreur qu'il avait fallu réparer de cette manière.

Le personnage suivant tient dans sa dextre un pan de la jupe du prêtre, et de l'autre un chien en laisse. Peut-être l'animal est-il destiné à être sacrifié à Ogun dont c'est le met favori. L'homme porte un bonnet en feutre surmonté d'un gland, caractéristique de l'Afrique du Nord, ainsi qu'une tunique, une ceinture, et sur une épaule, une sorte de sac orné de perles de verre ou d'incrustations de cuir. Contrairement à ses compagnons, il regarde vers l'intérieur, bien que son visage soit tourné vers la gauche, en direction du dernier des personnages figurant sur la base de cette sculpture, un homme, également coiffé d'un bonnet en feutre à gland, martelant un tambour sur lequel il est assis.

Fig. 4. Masque pour la fête de génération à Akoko-Edo, photographié au village d'Ogbe en 1969, sculpté en 1968 par Garuba Obiro et deux assistants. Bois et peinture à l'huile.

Le masque à gauche est appelé oshema, la belle femme, et aussi (reine) Elizabeth
(la couronne en bois manque). Le masque à droite, avec des léopards se nomme orio, « l'ancien ». Photo Susan Picton.

L'ensemble de l'œuvre a été peint en ocre rouge, mélangé à de l'eau, protégé et fixé au moyen d'une application de latex de cactus. Ce processus incombait au sculpteur qui savait quand son œuvre était achevée. D'autres couleurs étaient appliquées plus tard par les femmes de la famille à laquelle appartenait le masque, comme ici l'ocre jaune, la craie et la suie⁸, toutes mélangées à de l'eau mais sans être protégées par du latex afin qu'elles puissent être facilement décapées pour être ensuite appliquées à nouveau avant chaque cérémonie. Le lavis bleu, également mélangé avec de l'eau, était aussi utilisé dans cette région mais pas sur cette pièce ; l'indigo, qui tachait le bois plus ou moins définitivement, n'était qu'occasionnellement employé. Au cours du XXe siècle, ces substances ont parfois été remplacées par des peintures à l'huile que l'on trouve dans le commerce.





Fig. 5. Masque-heaume appelé ogun (dieu du fer), lors d'une fête à Okye-Ekiti, dans les années 50 Bois peint avec des couleurs à l'eau, orné de plumes. La face du heaume est couverte de sang sacrificiel. Photo du père Kevin Carroll SMA.

A eux tous, ces personnages offrent un véritable éventail de couleurs, de références iconographiques, de formes de vêtements, d'instruments de musique et de liturgies. Trois des figures plus petites portent des tuniques qui ont été peintes pour imiter le dessin caractéristique des bandes étroites de l'aso oke, tradition du tissage à la main associée à certaines villes à l'intérieur de l'ancien empire d'Oyo. Aso oke signifie littéralement « tissu de la colline », la colline représentant ici l'idée d'une tradition héritée du passé. Le tissu lui-même n'a pas plus de 10 cm de largeur et il est coupé en différentes longueurs qui sont cousues bord à bord pour qu'il soit utilisé comme vêtement. Les cités où il est tissé et façonné sont fortement islamisées à l'heure actuelle, grâce, entre autres, aux tisserands et tailleurs eux-mêmes. Bien que le tissu lui-même ne soit pourtant pas considéré comme islamique, il est probable que les routes commerciales à travers l'Afrique de l'Ouest, dominées par des marchands musulmans, ont été le vecteur par leguel cette technique s'est répandue dans la région. Le tambour tire également l'une de ses origines du monde islamique au nord d'Oyo. Il ne fait pas partie des accessoires rituels de cultes, dont chacun possède son ensemble d'instruments spécifiques. Peut-être le sculpteur attire-t-il délibérément notre attention sur ce phénomène en utilisant des formes contrastées de tambours.

En effet, l'iconographie ne présente pas un environnement unique, simple, statique, et unifié de la pratique sociale et rituelle. Tout ce que nous pouvons voir ici témoigne de spécificités régionales et historiques. Et lorsque tant d'éléments se rapportent vraiment à tel ou tel culte, district ou village, au tissage réalisé dans tel ou tel lieu, au travail effectué par tel ou tel artiste, etc..., l'on est en droit de se demander si le terme de « yoruba » est encore d'une grande utilité en matière d'art et d'histoire. Après tout, il n'explique guère, si ce n'est même aucunement, ce travail. On doit aussi se rappeler qu'à Ekiti et Opin l'acceptation locale du terme « yoruba » et de son identité avec lui n'est probablement pas antérieure au milieu du XXe siècle selon ce que nous savons de l'évolution d'une ethnicité durant une période allant environ de 1850 à 19509. Beaucoup de choses se sont retrouvées yoruba par un procédé d'appropriation rétrospective. Le mot n'a cependant qu'une utilité et un usage limités.







Fig. 6. Fig. 7. Fig. 8.

Le sculpteur

Opin a largement pris part à la configuration culturelle d'Ekiti en ce qui concerne le dialecte régional, la pratique du culte et la culture matérielle. A la différence des royaumes ekiti, Opin était en fait un poste avancé de l'empire d'Oyo, jusqu'à sa conquête et son démantèlement par le Jihad Fulani dans les années 1830. Dans ses mythes d'origine, le titre d'Olopin est tiré de l'ancien Oyo¹0. En outre, les royaumes ekiti avaient été fondés par des ancêtres royaux mythiques alors que l'on a affirmé qu'Opin avait existé en tant qu'unité politique distincte avant l'origine même du titre d'Olopin (littéralement « il a / possède Opin »), une manière familière de créer un titre royal yoruba. Dans les années 1850, après la chute de l'ancien Oyo, et suite à la campagne militaire conduite par Ali Balogun Gambar¹¹¹, Opin a été

Fig. 6. Un masque-heaume appelé ogun (dieu de la guerre et du fer) a été sculpté par James Ajala en mai 1965 pour une célébration à Orara. Cette fête accompagne la récolte de l'igname nouveau en juillet. Cette photographie a été prise en novembre 1965 devant la maison de Fajimbola, arrondissement d'Odo lla, Esheta près d'Oye-Ekiti. Bois taché d'indigo. Haut.: 99 cm. Photo de l'auteur.

Fig. 7. Masque elefon surmonté d'un guerrier dressé, photographié en 1964 chez Olofin, arrondissement d'Odo Ode, Ora, district d'Ido-Ekiti. Il aurait été sculpté par Johnson du village d'Ori, district d'Ido pour être représenté lors de la célébration de la récolte de l'igname nouveau. Bois avec peintures à l'huile et à l'eau et plumes d'un poulet sacrifié, Haut : 94 cm. Photo de l'auteur.

Fig. 8. Masque epa surmonté d'une mère et ses enfants omo-gbe-mi-luyi « les enfants m'honorent », appartenant à Orishasona, arrondissement d'Ilawe, Obo-aiyegunle (village ekiti dans l'émirat d'Ilorin). Photographie prise en 1964 Bois et peinture à l'huile imitant l'ocre rouge, la suie et la craie. Haut. : 124 cm. Photo de l'auteur.



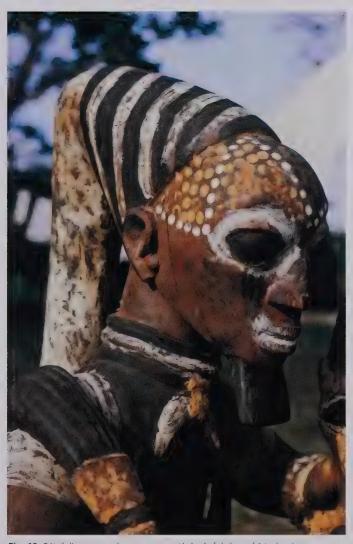


Fig. 10. Détail d'un masque-heaume, surmonté du chef de la confrérie des chasseurs (tenant dans sa main droite une baguette, symbole de sa fonction) et son chien. Ils ont attrapé une antilope. Cette pièce a été achetée à un marchand d'Ibadan pour le musée national de Lagos en 1964. Sculpteur et provenance inconnus. Bois avec de l'ocre rouge et jaune, de la suie ou du charbon, et de la craie. Photo de l'auteur.

probable que le masque-heaume Barbier-Mueller surmonté du prêtre assis ait été réalisé par l'un ou l'autre ou peut-être même par les deux. Quelquefois une attribution qui fait autorité peut être basée sur des critères formels particuliers¹⁵ mais ce n'est pas toujours possible du fait des détails souvent complexes de l'interaction et de la collaboration entre les sculpteurs dans la tradition des ateliers de la région. Au cours des conversations que j'ai eues avec George Bandele, le fils d'Areogun, en 1964-1965, il n'a cessé d'affirmer qu'Oshamuko avait été l'apprenti de ce dernier, et qu'il ne s'était mis à son compte que plus tard ; comme Bandele avait été lui-même formé par Oshamuko, nous pouvons assumer que cette déclaration est exacte. Cependant, l'ancien dans la propre maison d'Oshamuko affirmait que c'était faux, qu'Oshamuko avait été l'apprenti d'un autre sculpteur d'Osi, et n'avait travaillé comme assistant d'Areogun qu'après la fin de son apprentissage. Quoi qu'il en soit, leurs travaux sont si proches, qu'il est parfois malaisé de les distinguer. J'ai traité ailleurs en détail les différences qui les séparent¹⁶ et l'évolution qui marque la facture personnelle d'Areogun¹⁷. Mais nos connaissances de cette évolution ne font que compliquer le processus d'attribution, et les identifications sur le terrain étaient souvent peu fiables car il était courant que des gens identifient une œuvre avec le sculpteur dont ils se rappelaient le nom en dépit d'une évidence formelle manifeste. De ce fait, nous sommes encore très loin d'avoir un corpus exhaustif d'œuvres certifiées d'Oshamuko. Néanmoins, étant donné la relative sobriété du personnage principal, je serais tenté d'identifier le masque-heaume Barbier-Mueller comme étant de la main d'Oshamuko. Mais comme dans la pratique opin, plusieurs sculpteurs collaborent à l'œuvre sous l'autorité du maître, il est également possible que plus d'une personne ait été impliquée, comme le laisseraient éventuellement penser les statuettes du masque. Dans ce cas, le maître pourrait être Areogun, dont on sait qu'il a travaillé toute sa vie avec un certain nombre d'assistants et d'apprentis. Le mieux serait peut-être d'identifier la pièce comme étant de l'école d'Aerogun et d'Oshamuko, et de la dater du début du XXe siècle.

La tradition opin

Dans les années 1960, les villages d'Isare, Ikerin et Isol avaient encore chacun un sculpteur mais il y avait peu ou pas de travail pour eux. George Bandele retourna à Osi-Ilorin vers la fin de 1964 après avoir travaillé quelque temps avec le père Kevin Carroll de la Société des Missions africaines, mais il était lui aussi inactif. Rotimi, un autre sculpteur d'Osi, avait renoncé à sculpter en prenant le titre d'Agbana. A Ikerin, en 1964 toujours, où la clientèle locale était rare, Fashiku le Alaye (chef de village) avait commencé à sculpter pour les marchands d'Ibadan. Un autre sculpteur ikerin Yusuf Amuda avait cessé toute activité, faute de demandes. Cette tradition en déclin a pourtant survécu grâce à l'initiative du père Kevin Carroll qui a utilisé les talents de George Bandele, Lamidi Fakeye et d'autres 18 dans le cadre d'un projet visant à utiliser des artistes locaux pour assurer une culture matérielle au christianisme catholique. Leur travail devint bientôt populaire auprès des intellectuels et des hommes d'affaires nigérians, particulièrement dans une ville comme Ibadan, centre d'un gouvernement régional moderne. Ils fournirent une nouvelle clientèle à ces sculpteurs et désignèrent leurs œuvres sous l'appellation de « néo-traditionnelles ». Plus de vingt-cing sculpteurs travaillent maintenant à plein temps comme sculpteurs, un ou deux étant aussi professeurs d'université.

De toute évidence, Opin et sa région avaient subi d'importantes transformations sociales, religieuses, politiques et matérielles. Vers 1960, l'islam et le christianisme étaient les religions principales sur ce territoire et la conversion à l'une ou l'autre religion faisait partie de ces schémas de changement plus vastes qui pouvait affecter la capacité des institutions locales rituelles et cultuelles à commander de nouvelles oeuvres. Néanmoins une bien plus grande demande pour l'art de ces sculpteurs locaux provenait toujours de gens riches et puissants qui pouvaient se permettre d'embellir leurs maisons avec des portes sculptées en relief et des piliers de véranda en ronde-bosse. Mais du vivant d'Areogun et d'Oshamuko, les techniques de construction des

Fig. 11. Masque epa surmonté d'un devin et d'un suppliant, recueilli (pour le musée national de Lagos) dans un tas de détritus à Egbe, arrondissement d'Okwa, en 1964. Connu comme esolomo-ke-wu-laye, « tout le monde est content d'avoir un enfant » ; il avait appartenu à Oguntoshin, l'owa (chef d'arrondissement). D'après lui, le masque aurait été sculpté par son frère aîné, Ajari Osesamori (mort vers 1918), environ deux ans après que les premiers missionnaires chrétiens soient arrivés à Egbe (1908). Bois avec de la craie et du lavis bleu. Photo de l'auteur.

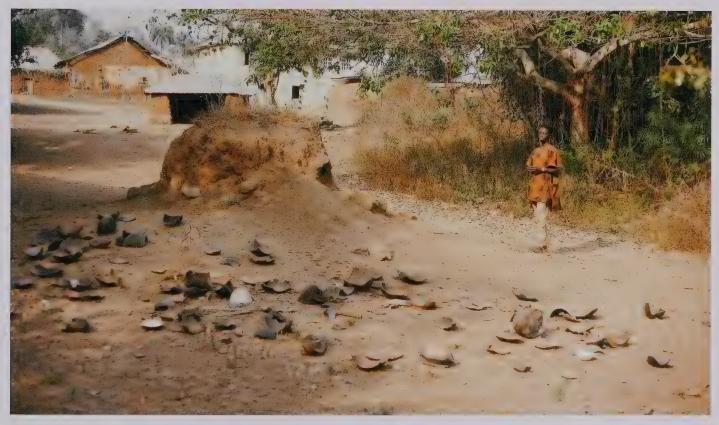


Fig. 12. Le monticule à Isare d'où les exécutants d'aguru sautaient. Photographie prise en 1965. Plus personne ne se souvenait déjà depuis quand il avait été utilisé ou entretenu. Photo de l'auteur.

maisons s'étaient modifiées, avec l'utilisation de blocs de ciment et de charpentes en bois et le travail du sculpteur avait peu à peu perdu sa raison d'être. Par ailleurs, l'éducation, la mécanisation et le travail itinérant avaient ouvert de nouvelles perspectives, réduisant d'autant le groupe des sculpteurs potentiels. L'apparition des partis politiques s'était avérée tout aussi préjudiciable, car les querelles qui se réglaient autrefois, pouvaient désormais être canalisées suivant les lignes du parti et aboutir ainsi à des conflits ouverts, entraînant la scission entre fervents du culte, et partant, la fin des festivités annuelles ainsi que la vente d'accessoires cultuels sans qu'il soit utile de les remplacer.

La sculpture en tant qu'imonle

Dans les descriptions courantes des pratiques rituelles yoruba, le terme générique pour désigner les déités qui comprennent un panthéon mythique, un peu à la manière de la Grèce et de la Rome antiques, est *orisa* (ou Orisha, le mot yoruba est traité comme un nom propre). Cependant cela n'est vrai que pour les Yoruba du centre et de l'ouest, ces régions dominées par l'empire d'Oyo. Lorsqu'on s'éloigne de l'ère de suprématie d'Oyo, le système et sa terminologie changent. Ainsi dans les régions d'Ekiti qui m'étaient familières, mais aussi, selon mon expérience, à l'est d'Ifè et à Opin (même s'il se démarquait d'Ekiti en proclamant être à la périphérie de l'empire d'Oyo), il n'y avait pas une seule catégorie d'êtres ou d'agents métaphysiques. Des déités comme Ogun et Eshu étaient banales alors qu'Orisha était le nom spécifique d'une seule déité (connue ailleurs

sous le nom d'Orisnania ou Obata al. Chacune representait une catégorie et un cuite un ques. Il y avait aussi deux autres catégories d'entité metaonys que : es ebora, qui hantaient entre autres les rochers, les arbres, les fleuves et les imonie, logés dans les objets usuels au sein du monde social ly nésite à utiliser le mot « esprit » car cela impliquerait une catégorie d'existence unifiée et une ressemblance avec l'inertage intelectuel judeo-chretien-heilenistique de l'Europe, les deux etant une fausse interprétation des données disponibles.

Lon ma raconte que le sacrifice consacre à un objet usuel, qu'il s agisse ou non d'un artefact, avait le pouvoir de faire naître un imonie. La thèse se on laque, e le sacrifice confera t par magie et avec beaucoup d'efficacité de l'énergle active et disponible à un objet nous éc aire sur le contexte local intellectuel ou théorique de la description du père Kevin Carrollilors d'une représentation du festival ogun d'Oye-Ekit 19 : « Alors le masque est apparu... la tête de heaume! lusante de sang frais (fig. 5); il avança lentement et soudain se mit à courir... et tout le monde s'écarta devant cette course précipitée jusqu'à ce que le masque fut arrête et maîtrisé par les jeunes hommes qui en avaient la charge ». Carroll et J.R. O o23 ont tous deux remarque que des femmes agressalent des prières à ce masque-heaume pour qu'il leur donne des enfants, c'est-à-dire que l'énergie matérialisée dans ce u-ci par un sacrifice devait les guérir de leur stérilité. Dans ces communautés, l'incapacité à procréer était un propième que l'on devait résoudre par des moyens qui comprenaient la divination, le sacrifice, la prière et des remèdes tant thérapeutiques que magiques. Une femme sans enfant était une femme sans maison ; la stérilité pouvait amener son mari à prendre d'autres femmes et dans le pire des cas à repudier cette femme qui était alors stigmatisée et exclue comme une sorcière.

Les energies attribuées à ces masques étaient materialisées par des sacrifices juste avant leur appartion en public. A d'autres moments, en labsence de sacrifice, ils n'étaient que de simples pièces de bois inertes. Ils n'étaient ni dangereux, surtout si on ne les dérangeait pas, ni caches dans un endroit secret (fig. 6). S'ils appartenaient à la communaute, ils étaient entreposes dans un aprilicommunautaire. S'ils étaient la propriété d'un particulier, ils étaient conservés chez lui, soit

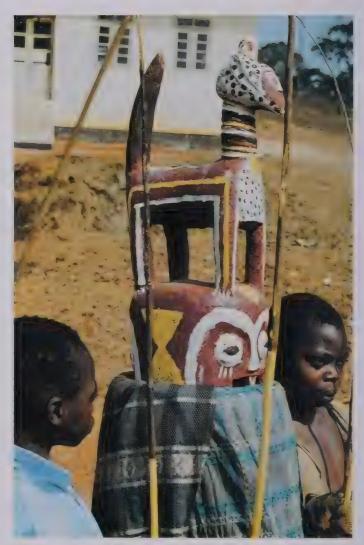


Fig. 13. Leunes gens avec eur masque-neaume até el Photographie prise en 1964 à loot. District dijero-Ekit. Sculpteur inconnu. M' eu du XX^a siècle. Bois de nit avec de l'ocre rouge et jaune, de la sule ou du charbon et de la crale. Photoge l'auteur.

dans un coin habituellement vide de la maison ou dans les combles. J'ai quelquefois constaté que ma demande de sortir les masques, pour que je puisse les voir et les photographier, pouvait engendrer le genre de trouble qui demandait que l'on fasse un sacrifice après ma visite; mais ils ont toujours été apportés en présence des femmes (fig. 7 et 8). En effet, les femmes se chargeaient de repeindre les masques (fig. 9 et 10) avant les sacrifices et les rituels²¹.

Ces masques comme tous les artefacts ont une durée de vie ; le bois utilisé pour les sculpter étant léger et susceptible d'être attaqué par les insectes, il n'est donc pas surprenant qu'ils se soient abîmés avec le temps au point de ne plus pouvoir être utilisés. Les restes pouvaient

soit être mis au rebut à l'endroit où le masque était conservé, soit être jetés. J'ai récupéré un masque brisé (que j'ai collecté pour le musée de Lagos) dans un tas de détritus, dans la ville d'Egbe, dans l'ouest Yagba, où il avait été abandonné (fig. 11). Par contre, je n'ai vraiment aucune information sur les raisons pour lesquelles un nouveau masque avait été commandé.

Fig. 14. Trois masques epa. Celui de gauche est surmonte par une mère et ses enfants obitum, celui du centre par igesin, le cavalier, et celui de droite, par agbo, le bélier. Photographie prise en 1964 chez Ologun Odo, arrondissement d'Odomosho, dans le village Igbomina d'Oko (au nord de Omu-Aran). Ces objets auraient été sculptés par Bamgboshe de Osi-llorin (le maître d'Areogun) vers 1900. Bois avec des traces d'ocre rouge et d'ocre jaune, de suie ou de charbon, de craie et de lavis bleu. Haut. : 108, 130 et 69 cm. Photo de l'auteur.







A Opin, ces masques étaient connus sous le terme générique d'aguru mais comme pour tous les masques de type epa, chacun avait son propre nom basé soit directement sur l'objet représenté à son sommet soit indirectement par des métaphores ou des proverbes dérivés de cet objet²². Les masques *aguru* ne se produisaient pas durant le cycle annuel de fêtes et de représentations. Ils entraient en scène au moment des rites accompagnant les funérailles d'hommes titrés, dont la fortune personnelle ou certaines réalisations leur avaient valu le statut de chef (il y avait bien évidemment d'autres titres de chef opin, dont étaient investis les lignages établis dans un village, mais ils ne donnaient pas lieu à ces danses masquées). Selon George Bandele, au cours des conversations que j'ai eues avec lui en janvier 1965, l'exécution de leur rituel relevait de la responsabilité d'une des tranches d'âge allant des plus jeunes aux plus anciens ; aux dires de Bandele toujours et de nombreuses autres personnes, on demandait aux porteurs de masques de sauter sur le sommet d'un monticule de près de deux mètres de haut, comme en témoignent toutes les descriptions. A Osi-llorin, il existait encore près du marché un monticule, inutilisé et lessivé par les pluies durant une quarantaine d'années, que je vis vers le milieu des années 1960 (fig. 12)²³. On m'a dit aussi que la dernière danse des masques aguru avait eu lieu avant que la route d'Ilorin à Kabba fut tracée à travers Osi-llorin ; un Européen venu de Zungeru, le premier centre colonial administratif des provinces du nord du Nigeria établi par Lord Lugard, prit des photographies de la représentation. Je n'ai pas obtenu d'explication sur l'abandon des masques aguru, ni à Osi ni dans le proche village d'Isare où les mêmes règles pour les représentations aguru étaient appliquées.

Dans beaucoup de communautés ekiti où des mascarades de type *epa* faisaient partie du cycle annuel de fêtes, ils étaient toujours utilisés. Cependant en 1964, j'ai trouvé qu'une quarantaine de masquesheaumes d'Odo Owa et du village d'Ekiti à dix miles à l'ouest d'Osillorin avaient été vendus à des marchands d'Ibadan²⁴. Feu Dennis

Williams m'a raconté un jour qu'il avait vu des masques-heaumes epa lors d'un rituel à Obo Aiyegunle, une cité ekiti juste au sud d'Osi-llorin : ils exécutaient leur danse une année sur deux, mais n'effectuaient aucun saut. Andrew Apter, dont les recherches couvrent le début des années 1980²⁵ m'affirme qu'à Ishan-Ekiti, il a vu des porteurs de masques-heaumes courir et sauter sur un monticule de la même hauteur que celui d'Osi-llorin. William Rea²⁶ relate dans un rapport fait à Ikun, à l'est d'Ikole-Ekitia au début des années 1990, que des masques-heaumes avec leurs superstructures figuratives servaient une année sur deux, mais sans effectuer de sauts, pour les fêtes en l'honneur d'egburu, une entité décrite tour à tour comme querrier, ancêtre ou imonle. A Ikole-Ekiti, le système en vigueur était tout à fait différent : les mascarades, principalement pour commémorer les ancêtres, étaient connues sous le terme générique d'egigun. L'on dénombrait deux catégories : eku, le groupe des plus âgés, et agbe. Il n'y avait que trois masques dans l'eku, dont l'un était un heaume en bois, l'autre confectionné en tissu et le troisième en plumes. Il n'y avait qu'une catégorie de masques agbe mais ils étaient très nombreux. Ils étaient interprétés par des jeunes gens et réalisés dans différents matériaux mis ensemble dont un bonnet en laine recouvrant la tête et le visage, des feuilles de palmier, des vêtements et d'autres oripeaux servant tous à définir une identité individuelle masquée dans l'agbe.

Personne n'a encore tenté d'établir un catalogue complet de toutes les formes de masques ekiti et opin connues. Mais comme les détails concernant l'utilisation des masques varient considérablement d'une communauté à l'autre quant au nom, à l'ordre et aux intentions, et en l'absence de données de terrain précises, nous sommes bien évidemment dans l'incapacité d'indiquer comment et où le masque Barbier-Mueller a été utilisé ou même comment il aurait été appelé. Tout ce que l'on sait, c'est qu'Areoqun et Oshamuko avaient l'habitude de

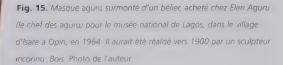
beaucoup voyager en prenant des commandes de lieu en lieu ; nous savons aussi, que durant la majeure partie de l'activité de ces derniers, les masques aguru n'étaient plus en usage a Opin, ce qui porte a croire que le masque Barbier-Mueller n'a pas été commandé par un client local pour être utilisé dans le contexte d'Opin. Il a vraisemblablement été utilisé et retenu pour l'un ou l'autre des nombreux contextes d'utilisation de

l'autre des nombreux contextes d'utilisation de masques-heaumes ekiti ou igbonima, et connu sous le nom générique d'epa. Le terme elefon apparaît également dans certaines communautés ekiti, mais ce qui différencie ces deux désignations paraît varier d'un endroit a l'autre. Dans la plupart des cas, il semble que le masque epa soit janiforme et que l'elefon ne le soit pas.

La vie est ainsi

Dans mon précédent essai sur le masque-heaume et d'autres spécimens des collections de l'Horniman Museum, j'ai fait référence au contraste qui existait entre les masques-heaumes du nord-est du territoire yoruba et les masques *gelede* du sud-ouest. Leur statut ontologique est tout à fait différent²⁷, tout comme le contexte des célébrations rituelles. Ces deux formes de masques sont

chargées d'intentions curatives ; mais alors que le gelede traite de la santé morale d'une communauté par le biais d'un divertissement qui peut inclure la dérision publique des autorités, les masques-heaumes du nord-est sont une manifestation terre à terre du pouvoir guérisseur applicable à des suppliants privés. Le masque gelede



n'est rien de plus qu'un effet théâtral pour rehausser la représentation alors que le visage du heaume est celui de l'imonle auquel le sacrifice est adressé. Dans un article précédent, j'ai également attiré l'attention sur le fait que les reproductions de prêtres, de fabricants de vin de palme, de guerriers, de mères, de fervents suppliants, de léopards, de chiens et de béliers sculptés sur le heaume offraient un éventail iconographique plus limité que celui que nous trouvons sur les masques gelede²⁸. Les images visuelles et le rituel ou la pratique de célébrations fournissent des moyens alternatifs pour construire, investir et expliquer le monde social dans lequel les gens se trouvent. Le culte d'un imonle et son ornementation sculpturale fournissent chacun un moyen d'expliquer le monde auquel ils se réfèrent, le masque par la voie de l'énergie curative qui lui est attribuée, les images sculptées par la voie d'un monde social qui comprenait des mères, des guerriers, des prêtres, etc. Il en va de même pour le contraste entre la pratique d'une mascarade gelede, une cérémonie qui guérit et les images sculptées de leurs masques. Cependant les pratiques d'un culte ou une représentation masquée et son ornementation sculpturale n'ont pas nécessairement à s'expliquer. C'est le contexte de la pratique du rituel et de la représentation qui réunit ces éléments. Néanmoins cela ne répond pas à la question : pourquoi l'éventail d'images sculptées visibles associées aux gelede dans le sud-ouest Yoruba est-il tellement plus large que celui des masques de type epa du nord-est?

Il existe, bien sûr, un contraste évident entre le monde à l'intérieur des terres d'un poste avancé de l'empire et la vie active d'une région côtière connue autrefois en Europe comme la Côte des Esclaves. Porto Novo et son arrière-pays immédiat ont été l'un des endroits en Afrique qui a vu la montée et la fin de l'esclavage atlantique, le retour des esclaves affranchis, le choc direct des premières rencontres avec les sociétés de missionnaires et les entreprises militaires coloniales modernes avec leurs parasites et leurs mercantis. Les retombées de la défaite de l'ancien empire d'Oyo ont été ressenties différemment

à travers cette région de langue yoruba, comme on l'appelle maintenant. La diversité des personnages représentés sur les masques gelede, beaucoup plus grande à Porto Novo et ses environs qu'à 200 miles ou plus au nord-est (au milieu du relief accidenté d'Opin et d'Ekiti) s'explique probablement par la vie fourmillante de ce port sur la côte atlantique de l'Afrique de l'Ouest. L'ornementation sculpturale des deux sortes de masque se réfère au monde social tel qu'il est ressenti par le sculpteur. Etant donné que gelede est une pratique populaire localisée dans le sud-est du territoire yoruba seulement, peut-être le répertoire des images sculptées était-il nettement plus large simplement parce beaucoup plus d'éléments fixaient l'attention du sculpteur. Celui-ci vivait dans un monde social à l'intérieur duquel de nombreux personnages se bousculaient et attiraient son attention.

Le contraste entre les différents répertoires de sculptures des masques gelede du sud-ouest et les masques de type epa du nord-est soulève un autre point d'intérêt, à savoir les ressources à la disposition d'un artiste dans une certaine tradition d'usage visuel. Dans le vaste domaine des arts des personnes de langue yoruba, il n'y a pas seulement un extraordinaire éventail de moyens d'expression culturelle autre que la sculpture, mais, avec les pratiques modernistes, il existe maintenant de nombreuses formes poétiques pourvues d'une imagerie brillante qui se réfère aux activités des dieux, des héros, des sorcières et autres êtres. Toutefois, dans les traditions sculpturales héritées du passé, les sources à disposition du sculpteur étaient manifestement doubles : le grand nombre de formes existantes, apprises durant son apprentissage, et la vie sociale de sa communauté. En d'autres mots, en contraste avec l'imagination mythique de la poésie yoruba, les images visuelles n'illustraient pas les histoires et une quelconque référence était au mieux indirecte. Si le contexte qui a réuni ces différents éléments avait quelque chose à voir avec une pratique rituelle, domestique, politique ou militaire, il y avait aussi un contexte

de présuppositions sur la pratique sociale, visuelle et rituelle qui laissait une porte ouverte à beaucoup de possibilités d'interprétation par différentes personnes ou par la même personne, à différentes époques. Ainsi des figures essentiellement génériques de mères et d'enfants, de guerriers, de prêtres, etc., pouvaient concerner un individu particulier connu de sa communauté ou refléter le besoin d'une communauté de mères, de prêtres et de guerriers, ou la peur de l'aridité, du malheur, d'une attaque militaire ou encore se référer aux déités associées à ces activités. Ces images peuvent avoir des implications sociales et historiques mais qu'elles soient interprétées individuellement ou de manière générique, ce que nous voyons est l'interprétation par un sculpteur de l'histoire de son monde social. Dès lors, mon explication du contraste entre les traditions et les répertoires sculpturaux du sud-ouest et du nord-est commence à prendre tout son sens. Dans les traditions pré-modernes de la sculpture, l'artiste n'illustrait pas les mondes imaginaires des contes poétiques. Il s'inspirait de la vie de sa proche communauté et davantage d'événements se produisaient sur la côte qu'à 200 miles ou plus à l'intérieur des terres. C'est sûrement sur les mondes imaginaires de la poésie orale que reposent les contes fantastiques de D. O. Fagunwa (1949), d'Amos Tutola et d'autres écrivains nigérians modernes (dont le prix Nobel Wole Soyinka). Mais ces récits, qu'ils soient rédigés en yoruba ou en anglais, sont des extensions du XXe siècle. De même, les mondes imaginaires des dieux et des héros locaux, en tant que sujets de représentation visuelle, ont dû attendre le goût de l'art nigérian de la fin du XXe siècle, notamment la « synthèse naturelle » d'Uche Okeke, Bruce Onobrakpeya et leurs collègues²⁹.



Fig. 16. Masques-heaumes surmontés par des mères et leurs enfants, appartenant à l'elepe, chef du village d'Epe, district d'Ijero-Ekiti. Ces masques étaient montrés pour le festival d'Obanifon. Photographie prise en 1964. Le masque de gauche a été sculpté par un précédant elepe ; le masque janiforme de droite a probablement été sculpté à Efon-Alaiye par Agbonbiofe Adeshina. Bois peint d'ocre rouge et de lavis bleu. Haut. ; 124 et 137 cm. Photo de l'auteur.

NOTE DE L' EDITEUR :

en français, pour les ethnies et les noms vernaculaires, le \mathbf{u} se prononce $\mathbf{o}\mathbf{u}$ et le \mathbf{e} se prononce \mathbf{e} (yor \mathbf{u} ba = yor $\mathbf{o}\mathbf{u}$ ba, \mathbf{q} e \mathbf{l} e \mathbf{d} e = \mathbf{q} élédé,...).

Les photographies de Susan et John Picton sont reproduites avec l'aimable autorisation de la Commission nationale des Musées et Monuments du Nigeria.

BIOGRAPHIE

Le Dr. John Picton est professeur honoraire d'art africain à l'université de Londres. De 1961 à 1970, il a travaillé pour le département des antiquités du gouvernement nigérian. De 1970 à 1979, il a collaboré au département d'ethnographie du British Museum. De 1979 à 2003, il a travaillé pour l'Ecole des Etudes orientales et africaines de l'université de Londres. Ses recherches et publications portent principalement sur les cultures yoruba et edo (Benin), l'histoire du textile, les masques et les développements de la pratique visuelle à travers l'Afrique sub-saharienne depuis le milieu du XIXe siècle. En 2001, le Arts Council of the African Studies Association lui a décerné un Leadership Award et en 2002 il a été fait membre honoraire du Cercle pan-africain des Artistes basé au Nigeria.

BIBLIOGRAPHIE

APTER (Andrew), Black Critics and Kings: The Hermeneutics of Power in Yoruba Society, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

BORGATTI (Jean), « Age Grades, Masqueraders and Leadership Among the Northern Edo » in *African Arts* XVI, 1, 1982, p. 36-51, 96.

CARROLL (Kevin), Yoruba Religious Carving, London, Geoffrey Chapman, 1967.

DELISS (Clementine), Seven Stories about Modern Art in Africa, London, Whitechapel Art Gallery, 1995.

FAGUNWA (D. O.), Igbo Olodumare, Ikeja, Lagos, Thomas Nelson, 1949.

FAKEYE (Lamidi Olonade), HAIGHT (Bruce M.) et CURL (David H.), *Lamidi Olonade Fakeye*: A Retrospective Exhibition and Autobiography, Holland, Michigan, DePree Art Center and Gallery, Hope College, 1996.

LAWAL (Babatunde), *The Gelede Spectacle*, Seattle, University of Washington Press, 1996.

OJO (J. R. O.), « The Symbolism and Significance of Epa-type Masquerade Headpieces »

in Man 12, 3, 1978, p. 455-470.

OTTENBERG (Simon), New Traditions from Nigeria: Seven Artists of the Nsukka Group, Washington D.C., The Smithsonian Institution Press, 1997.

PEEL (John David Yeadon), « The Cultural Work of Yoruba Ethnogenesis » in History and Ethnicity, London-New York, Routledge, 1989, p. 198-215.

_____, Religious Encounter and the Making of the Yoruba, Bloomington, Indiana University
Press, 2000.

PICTON (John), « What's in a Mask ? » in African Languages and Cultures 3, 2, 1990, p.

181-202.______, « On Artifact and Identity at the Niger-Benue Confluence » in *African Arts* XXIV, 2, 1991, p. 34-49, 171-187._____, « Art, Identity and Identification : A Commentary on Yoruba Art-historical Studies » in *The Yoruba Artist*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1994a, p. 1-34.

______,
Sculptors of Opin » in African Arts XXVII, 3, 1994b, p. 46-59, 101-102

______, « The Horse and Rider in Yoruba Art : Images of Conquest and Possession » in Cavalieri dell' Africa: Storia, Iconographia, Simbolismo, ed. Gigi Pezzoli, Milano, Centro Studi Archeologia Africana di Milano, 1995, p. 203-226. (réédition avec commentaires et corrections in The Nigerian Field, 67, 2002, p.111-138.

_____, « The Masque of Words » in *Bedu is My Lover*, Brighton, The Green Center for Non-Western Art, The Royal Pavilion, Art Gallery and Museums, 1996, p. 5-8.

——, « Two Masks from the Yoruba-speaking Region of Nigeria » in *Re-Visions: New Perspectives on the African Collections of the Horniman* Museum, London, Horniman Museum, 2000, p. 171-187.

REA (William), « Masks and Styles: Yoruba Masquerades in a Regional Perspective in *Re-Visions: New Perspectives on the African Collections of the Horniman Museum*, London, Horniman Museum, 2000, p. 159-170.

TUTUOLA (Amos), The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town. London Faber & Faber 1952.

NOTES

- 1. cf. Borgatti, 1982 ; Picton, 1991.
- 2. Ojo, 1978; Rea, 2000 et Picton, 2000.
- **3.** Picton, 1995.
- **4.** Rea, 2000.
- 5. Picton, 1994a, 1994b.
- **6.** Parfois deux étoffes de ce style sont portées l'une par-dessus l'autre et nouées sur chaque hanche.
- 7. ou, plus vraisemblablement, son apprenti.
- 8. le bleu de lessive était aussi utilisé dans cette région, mais pas ici.
- 9. Peel, 1989 et 2000 ; Picton, 1994A
- 10. et non d'Ilé-Ifè, d'où provenaient la plupart des titres royaux d'Ekiti.
- **11.** Ali le général Hausa.
- **12.** d'où le nom d'Osi-llorin: il existe un autre Osi au sud, à Ekiti, connu pour cette raison sous le nom d'Osi-Ekiti.
- **13.** env. 1880-1957.
- 14. décédé vers le milieu des années 1940 ?
- **15.** cf. Picton, 1994 a et b.
- **16.** Picton, 1994a.
- **17.** Picton, 1994b.
- 18. Carroll, 1967; Fakeye, 1996.
- **19.** Carroll, 1968, p. 67.
- **20.** 1978.
- 21. Pour l'usage du masque par rapport aux femmes et à la magie, voir Picton 1990 et 1996.
- **22.** cf. aussi Ojo, 1978.
- **23.** cf. Picton, 2000, p. 178.
- **24.** cf. Picton, 2000, p.183.
- **25.** cf. Apter, 1992.
- **26.** 2000.
- **27.** cf. Picton, 1990.
- 28. cf. Lawal, 2000.
- 29. Deliss, 1995; Ottenberg, 1997.



Aristide Courtois, le brûleur de cases



Chaque profession a ses héros, ses personnages mythiques, célébrés par toutes sortes d'hommages ou de commémorations. Notre famille des arts primitifs n'échappe pas à cette règle. Nous tous, collectionneurs, experts et marchands, avons aussi en tête les noms de tel ou tel ancien du métier, précurseur ou visionnaire ayant su déceler que les peuples dits « primitifs » avaient souvent, par leur art, dépassé nos civilisations industrielles et leurs créations sans âme.

Mais en amont de ces précurseurs que furent Apollinaire et Paul Guillaume, Charles Ratton et bien d'autres tels Flechtheim à Berlin, Webster ou Oldman à Londres, Steiglitz à New York, il y eut des hommes de terrain, les découvreurs, dont l'histoire de l'art n'a souvent retenu, au mieux, que le nom, le plus souvent sous la forme d'une petite note perdue en fin de notice dans les catalogues.

Ces hommes de terrain, ces broussards, méritent mieux que ça. Sans eux par exemple, que serait-il advenu de l'art sénoufo, sans un Emile Storrer ou sans les pères Clamens et Convers ? Contre les iconoclastes de toutes sortes, missionnaires fanatiques et ignorants sectaires, contre aussi les méfaits de l'acculturation coloniale et les outrages du temps, ils ont par leur action préservé l'œuvre de l'esprit de bien des peuples quand ces derniers venaient eux-même, pour une raison ou pour une autre, à manquer à leurs racines. Que les motivations aient été ou non commerciales, n'a pas d'importance en regard du résultat, l'œuvre accomplie est consacrée par le temps. Sans eux que de vides sur les murs des collections et les galeries des musées, et plaçons à dessein les collections avant les musées, car nous savons bien que sans les collectionneurs les fonds des musées ne seraient pas ce qu'ils sont.

Parmi les oubliés de la « chine » aventureuse, un nom mérite entre tous d'être distingué, celui d'Aristide Courtois, génial collecteur de tant d'objets majeurs de ce qui s'appelait alors le Moyen-Congo (**fig. 1**), vaste zone de l'Afrique Equatoriale Française, recouvrant en partie l'actuel Gabon, le Congo, et la République Centrafricaine, ex-Oubangui-Chari.

Les amateurs, quand ils l'évoquent, associent en général le nom de Courtois à la collecte des têtes et statues kuyu du Nord-Congo. Mais la curiosité de Courtois a largement dépassé ces objets. Nous lui devons ainsi les plus fameux masques kwélé, dont celui à six yeux de la collection Charles Lapicque puis André Fourquet (acheté par Ratton à Courtois, cédé à Madeleine Rousseau qui le vendit à Lapicque et aujourd'hui dans les collections nationales françaises par dation), le non moins fameux masque etoumbi-mahongwé de la collection Barbier-Mueller (voir fig. 1 de l'article suivant) et les figures de reliquaire ambété. Toutes sont passées entre les mains de Charles Ratton ainsi que des reliquaires kota, des statues téké et des centaines d'autres objets des régions où Courtois fut en poste. La liste exhaustive des objets qu'il rapporta est impossible à établir, cependant il ne fait aucun doute qu'elle comprendrait des centaines voire des milliers de pièces.

Né à Chateaurenault en 1883 d'un père charpentier et d'une mère couturière, Aristide Courtois se destinait à la médecine dentaire ; il entreprit des études mais ne les termina pas, effectuant cependant des stages professionnels chez des chirurgiens dentistes. Appelé au service militaire, il est incorporé en 1904 et devient infirmier en Algérie dans la région d'Oran, servant ensuite au Sahara jusqu'en 1907. Il est alors démobilisé avec le grade de caporal.

En 1910, il postule pour un emploi de Commis des Affaires Indigènes en Afrique Equatoriale Française, fonction qu'il exercera à partir du 24 mai 1910. A compter de cette date, Aristide Courtois va gravir tous les échelons de l'administration coloniale française, toujours très bien noté par ses supérieurs qui mettent en évidence ses qualités d'organisateur de la colonie, mais aussi ses qualités humaines : il est proche de ses administrés qu'il s'efforce de connaître, apprenant les langues locales pour mieux communiquer avec eux. Il termine sa carrière comme administrateur de lère classe des Colonies, en poste à Berberati en Oubangui-Chari (**fig. 2**). Ayant servi 31 ans l'administration coloniale, il est décoré de l'Ordre de l'Etoile Noire de Porto-Novo, de la Médaille Coloniale et de la Légion d'Honneur au grade de Chevalier.

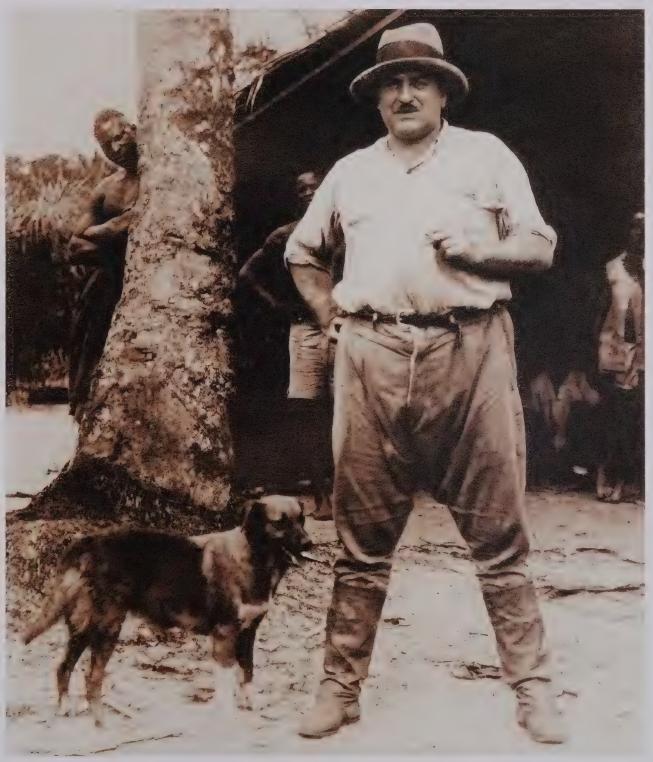


Fig. 1. Aristide Courtois au Moyen Congo vers 1924. Likouale Mossaka. Il occupait le poste d'administrateur-adjoint. Documentation P. Amrouche



Carte I.



Carte II. Ethnies.

La liste de ses affectations fait rêver l'amateur d'art africain (**pages de titre, fig. 1, 2, 3 et 4**) : pays Batéké (1910-1911), Mossaka-Bakota (1913), dans la Sangha (1914) où il participe aux operations militaires, circonscription de Kimboto région des Bacougnis-Bonenza (1917), Mossaka (1921), Franceville dans le Haut-Ogooué (1925), Oubangui-Alima (1935), Haute-Sangha (1936). Tous ces noms sont évocateurs d'ethnies parmi les plus créatrices de l'Afrique Centrale.

Comment lui est venue l'idée de collecter ces objets d'art ? Rien, dans les souvenirs de ceux qui l'ont bien connu, son épouse et leur fille Annie, ne permet de le savoir avec certitude. Seuls son esprit curieux et son goût pour les cultures indigènes, selon les rapports de ses chefs, peuvent fournir un semblant d'explication. Il y a bien dans les archives Courtois d'Aix-en-Provence une lettre datée de Makoua 1915, faisant état d'objets ramasses et d'objets de collection, recueillis

soi-disant dans des conditions contestables ; mais il ne s'agissait, selon la lettre de Courtois à son superieur hiérarchique, que de pointes divoire, de sièges et de têtes de sagaies. Rien de commun avec ce que nous pourrions esperer, et le courrier de Courtois explique ciairement quille n'y avait pas là matière à procès.

Sa femme qui le rencontra dans les annees 1938, soit alors qu'il venait de quitter son dernier poste en Oubangui-Chari, se souvient - selon ses dires - qu'il se trouvait en concurrence avec les missionnaires qui brûlaient les objets, lui-même préférant les recueillir et les rapporter en Europe. La première personne avec qu'il eut, semble-t-il, des rapports commerciaux, fut Paul Guillaume, selon ce qu'il rapporta à son epouse. Il est ainsi probable qu'il vendit, entre autre à Guillaume, le célèbre masque-heaume de la collection Jacques Doucet.

Fig. 2. M. Padministrateur de 1ère classe. A. Courtois en 1936. Berberati. Documentation P. Amrouche.



Guillaume, habile commerçant en avance sur son temps, faisait passer des annonces dans la presse coloniale, comme le *Chasseur français*. C'est ainsi qu'il obtint beaucoup d'objets d'Afrique de l'Ouest et d'Afrique Centrale ; les forestiers du Gabon par exemple, ont été ses fournisseurs d'objets fang. Il est vraisemblable que Courtois soit entré en rapport avec lui à la suite d'une telle annonce.

Paul Guillaume mort en 1934, c'est sans conteste alors avec Charles Ratton que Courtois fit le plus de transactions. Les carnets d'achats de Ratton de 1938 à 1943 mentionnent environ deux cents achats à Courtois. On retrouve dans ces feuillets les trois célèbres objets que sont le masque kwélé (Lapicque / Fourquet), l'ambété au collier bleu (Madeleine Rousseau, Rasmussen, Wertheimer, Goldet) et le masque mahongwé / etoumbi, ces deux derniers sont aujourd'hui dans les collections Barbier-Mueller.

Outre ces icônes de « l'art Nègre », la liste comporte une impressionnante énumération d'objets du Moyen-Congo, plus ou moins bien décrits. Certains identifiés, comme le siège de grande taille qui porte le numéro 2848/7 qu'acquit Josef Mueller (**fig. 6 et 7**).

On note aussi évidemment la présence d'un grand nombre d'objets kuyu, bien que Ratton n'ait pas été le seul marchand à pouvoir en acheter à Courtois. Pierre Vérité se rendit aussi chez lui et acheta des objets kuyu de très grande qualité. Son fils Claude Vérité se souvient très bien d'une de ces visites d'où ils repartirent tirant une charrette à bras chargée de marottes et de statues - c'était à la fin de la guerre vers 1944. Parmi ces achats figurent des œuvres majeures, comme la maternité aux jumeaux, les statues janus et reliquaires, presque tous inventoriés par Anne-Marie Benezech dans sa précieuse thèse sur l'art des Kuyu-Mbochi¹.

D'autres marchands de l'époque devaient bien eux aussi se fournir chez lui, Maurice Ratton, peut être, quand son frère Charles lui laissait la place! Dans les années 50, Jean Roudillon rencontra Courtois qui voulait lui vendre des objets. Comme cette entrevue eut lieu après le passage de Ratton, il ne restait guère de pièces intéressantes, hormis quelques têtes kuyu tardives.



Fig. 3. A. Courtois en 1914 lors de l'expédition militaire dans la Sangha contre les troupes allemandes. Documentation P. Amrouche.



Fig. 4. A Courtois en tournée d'inspection accompagné d'un supérieur et d'une notable congolaise Documentation P Amrouche.

Certains eurent moins de bonheur avec Courtois : il avait ses têtes. Ainsi Ernest Ascher n'était pas le bienvenu, Courtois lui reprochait son insistance, l'accusant de rentrer par la fenêtre quand il lui fermait sa porte.

C'est du moins ce dont se souvient sa fille Annie.

Toujours concernant le collectionnisme de Courtois, et selon d'autres témoins, c'est pour se trouver une occupation et rompre la monotonie des jours en brousse qu'il se serait mis à récolter des objets. Cependant nous savons que ses activités d'administrateur étaient prenantes et recouvraient bien des domaines : il était à la fois le maire, le préfet, et le juge de paix de sa circonscription. Il ne manquait pas de travail.

A 18 heures 15 un coup de fusil; et des coups de corne, tous les féticheurs s'assecient en demi-cercle et restent muets; les Koulas arrivent en dansant dans la position suivante: Accroupis sur leurs jambes ils tournent et avancent de quelques pas de temps en temps; ils sont quatre tous nus, trois complétement blanchis et ayant à la main une bagnette au bout de laquelle se trouve un os humain renfermé dans des feuilles; le quatriéme passé entiérement à l'huile de palme ce qui le rend très noir et très brillant; portant un crâne provenant d'un squelette de fou et d'un couteau de jet.

Fig. 5. Extrait du rapport de Courtois, rédigé à Abolo sur la secte des Kula en 1932-1933. Aimablement fourni par la galerie Ratton-Ladrière.

Il était aussi en charge des questions sanitaires, c'est dans ces activités qu'il obtint son surnom de « brûleur de cases » : touba n'dacko, en langue vernaculaire ; il avait l'habitude de faire brûler les habitats contaminés par les épidémies. L'histoire ne dit pas s'il en avait d'abord fait sortir les masques !

Dans les souvenirs de ses proches, rien n'explique donc fondamentalement par quel cheminement il en était venu à collectionner. Il ne s'est, semble-t-il, jamais étendu sur le sujet, bien que cette activité releva chez lui de la passion. Une passion omniprésente dans son environnement : son appartement était envahi par les objets, jusqu'aux murs tapissés d'armes et de trophées, et les chambres de bonnes, même, étaient pleines à craquer de têtes kuyu et de tabourets.

S'il a laissé des notes, elles se sont perdues. Seul un rapport de Courtois sur la secte des Kula, écrit à Abolo dans la Likouala Mossaka en 1932 et 1933, demeure dans les archives de la galerie Ratton-Ladrière. Ce témoignage de six feuillets décrit les rituels de réception d'une société initiatique à but judiciaire ; il y est mentionné l'usage de hochets constitués d'os humains entourés de feuilles, de crânes humains et de couteaux de jet (**fig. 5**). Selon Courtois, la secte était active chez les M'Béti et les Bakota à cette époque, mais commençait à se répandre vers les territoires du nord.

L'absence de renseignements pourrait nous faire croire que Courtois aurait agi presque par hasard ou par désœuvrement, pour passer le temps le soir dans sa case. Il n'en est certainement rien, son action a été systématique et continue. Le choix même qu'il fit des objets est révélateur d'un talent artistique remarquable. Courtois avait sans conteste un œil, et un bon !

Combien en effet d'administrateurs français sont passés par ces territoires et n'ont rien rapporté du tout, sinon des futilités coloniales, « négresses » en ébène pour le Blanc ou vilaines copies aux matières bien aseptisées. Il est avéré que déjà à cette époque de l'entre-deuxguerres, il y avait des objets fabriqués dans l'unique but de les vendre aux Européens l'offre répond vite à la demande. Les échos parisiens de la « mode nègre » avaient sans doute aussi atteint les profondeurs de la forêt équatoriale. Ce que Courtois savait d'un marché parisien, d'autres devaient en avoir connaissance à leur façon.

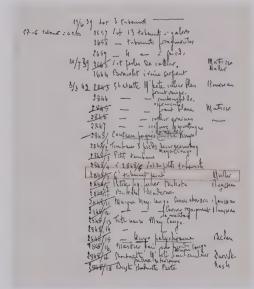


Fig. 7. Extrait de la liste des objets achetés par Charles Ratton à Aristide Courtois sur laquelle figurent à la date du 3 mars 1942, sous le numéro 2848/7 les mentions : « grand tabouret peint » et « Muller ». Le numéro inscrit à l'encre blanche se retrouve sous le plateau du siège reproduit fig. 6. Document aimablement fourni par Guy Ladrière.

MUTATIONS SUCCE	SSIVES ET DATES
Ier (Kubaryué & Bordomux 28 Mai 1910 66- (Arrivé Colonie 16 Juin 1970, Rentré Jourien congé administratif le 16 Juin (1912) déherqué Bordeaux 18 Juin 1912	Affacté au Moyen-Jongo, Chaf de Subdivision de la Léfini-Gircons- oription des Batékés Judilet 1910 à Juin 1918-
Some (Smbarqué Bordonux 25 Janvier 1913 26- (Arrivé Colonie 12 Février 1913; Jour Hentré en souné de convalesonne (Le 17 Acus 1916; débarqué Sordonux (12 Septembre 1916.	Affecté Moyon-Congo; Ohef de Subdi- vision de Makous-Circonscription Mossakn-Sakota Ears 1915 à Sanvier 1914; Ohef de Subdivision de Mondaé Janvier 1916 à Acût 1918 -
Séme (Rmbarqué Bordeaux 48 Avril 1917, sé- Arrivé Colonie 20 Mai 1917) restré jouren congé administratif 23 Juin (1920) débavqué Bordeaux 18 Juil 1,792	Affacta Moyon-Oongo; Ohef Subdivis de Kimboto-Girconscription des Bacouquis-Educara Mei 1917 à Acta O 1917 Agent spécial Sapt. 1917 à Sept. 1918; Ohef Subd/on de Kimboto Sapt. 1918 à Juin 1920.
######################################	Affacté Moyen-Congo;Ohof de Subdivision d'Ololi-Oirconscripti: Likonale-Mosanka décembre 1921 A Avril 1924 -
5 ômo Embarqué Bordhaux 19 Mars 1988- 36- (Arrist Octobra 7 Avril 1915 jour[Annthé en congé de correstaceance 17 Mars 1916]déberqué Bordhaux (3 Avril 1926 -	Affecté Moyen-Congo: Adjoint au Chi do Circonscription, Chef de la Subdivision et Agent spécial à Franceville -Co/en Hant-Ogonué.
ches (Subsequed Devices & November 1977 86. (Airris & Ochicka SO November 1997 10 Lar Rentré en couré advintaine le l'arris de l'arris de l'arris de l'arris en l'arris de l'arris en l'arris de l'arris en l'a	Affacté Moyen-Congo (Aljoint au Ohor de Gironisoriptio) et Chei de Shibhirtaion de Macum-Cironne-oription de la Likonala-Mossika Jarwier 1928 à Diomaire 1929.
En congé de convalescence du 10 Sept. 1958 au 19 Novembre 1988.	
78mm Rmbernid Bordeaux 26 Novembir932 60- Arrivé Colonie I 4 Déc. 1953 10un Nonthe congé administratif de (7 moisidéberque Bordeaux 2 Juin 1736- Inn congé administratif juanu'au (7 Janvier 1936-	Ohef de Giroomscription de la Likomalu-Mossake ? Pévrier 1935 à l cesuror 1935 - Chef du Département de l'Oute noui-Alima Jarwier 1935 à Mai 1935 -
(Compalescence jusqu'au 17 Acut 1056	Ohof du Département de le

Fig. 8. Etat de services d'Aristide Courtois de 1912 à 1936 Archives d'Outremer Aix-en-Provence.

f suc	CATION DES SERVICES		9 22430			-	
Service alternation			4011			9117	
Springers conducting to Springer conducting to		6	10	20	18	9	
Total	des secures as	8	IO			. 9	
						-	_
	ETAT DI	ES SERV	ICES				
Saroices militio	Was 3 Ans-Section In:	firmiore	Willto	iron-	Algór	to-R6;	210
Mis pa	r 1 autorité Supériou ire, Colonne Sangha- (uro 1904	die i		976,	nutori	LEG
Wilita	ire Colonne Sangha- (Deperous	du 16	Abbt s		otobi	10
Sarotose dinite	o Nº20 T L: Souverner yé do Onesso par ce s Administration lossie	Haus fone	tionnu	ire at	210	la c	110
	Hismanistration rouse	s . Mn Sur ten hopti	littów.	ybbooks	T musi	atomu	440
. Weed aren't to come	LWBGMEWRINGER COOKINE						
r Srades successits at	dates: 24 Ked 1910 Com	nie do 42	mo olu	300			
	15 Juillet 1911 15 Juillet 1912	+ 37	no ola	MNO			
Mutations successive	ad dalm [or Janvier 191	[4 ~ IR					
	Ior Juillot 191	5 Adjoir	18 00 2	è20 02			
	Ior Janvior 191			ère ol			
	Ter Juny 1910						
	Ivr Juin 1919 J	Administr	ateur-	AUJOIE	t do :		
	Ivr Juin 1919 / Ior Juillet 192	Administr 23 Admini	ateur-	AU 101E	t do :	plaste	
	Ivr Juin 1919 J	Administr 23 Admini rutour - J	ateur- otrato	Au joir	t do : 20co :	olastic) eu
	Ter Juin 1919 J Ter Juillet 192 Nouse Administr	Administr 23 Admini Putour - J Wril 1923	ateur- ctraté djeint (Art	do le	t do : 20co : ru ol: Ier A:	olastic Ause p Fril I	192
	Ivr Juin 1919 / Ivr Juillet 192 Nouse Administr compter du 6 Av	Administr 23 Admini rutour - J Fril 1923 29 Admini	ateur- otrato djeint (Art	de le 7 Les	t do : 20co : ru oli Ier A: 20co :	olasse p rril I classe	192
	Ter Juin 1919 J Ter Juillet 193 Nousd Administs compter du 6 Av Ter Juillet 193	Administr 23 Admini rutour - J Fril 1923 29 Admini	ateur- otrato djeint (Art	de le 7 Les	t do : 20co : ru oli Ier A: 20co :	olasse p rril I classe	192
	Ter Juin 1919 J Ter Juillet 193 Nousd Administs compter du 6 Av Ter Juillet 193	Administr 23 Admini rutour - J Fril 1923 29 Admini	ateur- otrato djeint (Art	de le 7 Les	t do : 20co : ru oli Ier A: 20co :	olasse p rril I classe	192
Mustion as paral di	Ivr Juin 1919 J For Juillet 191 Noused Administration comptor du 6 Ad For Juillet 192 For Juillet 193	Administr 23 Admini rutour - J wril 1923 29 Admini 54 Admini	ateur- otraté djoint (Art etrate strate	Avioir ulyde de le 7 Lei ur de ur de	t do : 20co : ru chi Ier A: 20me : Ière :	olaste kose p sril I olasse olasse	192
	Ivr Juin 1919 J Icr Juillet 191 Noused Administration occupier du 6 A Ier Juillet 192 ler Juillet 193 ler Juillet 193	Administr 23 Admini rutour - J sril 1923 29 Admini 54 Admini	ateur- otraté djeint (Art etrate etrate	Alloir uly de de 18 7 Lei ur de ur de	t do : 20co : ru chi Ier A: 20me : Ière :	olaste kose p sril I olasse olasse	192
Admin	Ivr Juin 1919 J Ter Juillet 193 Administrate compter du 6 At Ter Juillet 193 Ter Juillet 193 Ter ADMINISTRATE (Middle 19) Terra Edministrateur de labre old Untrateur de labre old	Administr 23 Admini rutour - J eril 1923 29 Admini 54 Admini colt. durke ch auso aprè	ateur- otrato djoint (Art etrate strate	Autoir de la 7 Del ur de ur de	t do : 20co : ru cla Ier A: 20co : 10ro :	olnauc kowe p gril I olauce olauce	192
Admin Ancien	Ivr Juln 1919 J Ter Jullet 191 Nousé Administration compter du 6 Au Ter Juillet 192 ler Juillet 193 ler Juillet 193 ter sor so fondament (under tetrateur de lêre olt noté infractive 3 anna	Administr 23 Admini rutour - J wril 1923 29 Admini 54 Admini 54 Admini 55 Admini 56 Kois &	atour- atrate djoint (Art etrate strate strate survice s 3 un u 31 D	Autoir de le 7 Del ur de ur de	t do : 20co : ru cli Ier A: 20co : Ière : Ière :	blace pril I	192
Admin Ancien	Ivr Juin 1919 J Ter Juillet 193 Administrate compter du 6 At Ter Juillet 193 Ter Juillet 193 Ter ADMINISTRATE (Middle 19) Terra Edministrateur de labre old Untrateur de labre old	Administr 23 Admini rutour - J wril 1923 29 Admini 54 Admini 54 Admini 55 Admini 56 Kois &	atour- atrate djoint (Art etrate strate strate survice s 3 un u 31 D	Autoir de le 7 Del ur de ur de	t do : 20co : ru cli Ier A: 20co : Ière : Ière :	blace pril I	(192)
Admin Anciem Anciem	Ivr Juln 1919 J Ter Jullet 191 Nousé Administration compter du 6 Au Ter Juillet 192 ler Juillet 193 ler Juillet 193 ter sor so fondament (under tetrateur de lêre olt noté infractive 3 anna	Administr 23 Administr 24 Administr 29 Administr 34 Administr 24 Administr 25 Administr 26 Administr 26 Moiss and 27 June 20 27 June 20 28 Administr 28 Administr 29 Administr 20 Administr	atour- atrate djoint (Art etrate strate strate survice s 3 un u 31 D	Alloin uilyde de le 7 Lei ur de ur de offetils d s 64embr u 31 E	t do : 20co : ru cla ler A: 20co : Ière : Ière : 60cob:	classe pril I classe classe control in the control	192:

Fig. 9. Extrait de l'état des services signé par Courtois en juillet 1937. Archives d'Outremer Aix-en-Provence.

Tout compte fait, des rares témoignages et des documents administratifs (**fig. 8 et 9**), ce qui nous en apprend le plus sur Aristide Courtois ce sont les objets qu'il a rapportés. Eux seuls sont à même de nous prouver le grand talent de l'homme qui a su les choisir et les faire sortir de l'oubli, changeant leur statut d'objet de culte en celui d'objet d'art. Ils sont là, présents dans les plus belles collections et les plus grands musées, pour témoigner du génie des peuples qui les ont conçus, et de l'intelligence de celui qui en fut le découvreur.

REMERCIEMENTS

Madame Madeleine Meunier, Madame Annie Courtois Asselbur, Monsieur Charles-François Ratton, Monsieur Guy Ladrière, Madame Anne-Marie Benezech, Monsieur Guy Montbarbon, Monsieur Jean Roudillon.

NOTE

1. Paris, Sorbonne, 1989



Note sur les masques dits « mahongwé » : la question des origines et du style. Le point de vue d'un antiquaire spécialisé

Le musée Barbier-Mueller possède un masque historique dit « Elimba », provenant du Nord-Congo, acquis par Charles Ratton en 1939 d'Aristide Courtois (**fig. 1**). Ce masque soulève plusieurs interrogations. Quel est le point actuel de nos connaissances sur cet objet, à quelle ethnie l'attribuer, est-il l'archétype d'un style ou une variante ? D'autres masques répertoriés de ce style si marqué existent-ils, et peut-on les attribuer à la même source que le masque Barbier-Mueller ?

L'origine précise des objets d'art africain est une question majeure de notre époque. Tous ceux qui ont travaillé en Afrique savent à quel point il est difficile d'obtenir des renseignements sur les centres de style, tant les informations sont en général vagues ou peu fiables. Rares sont en effet les objets collectés avec des fiches informatives rédigées scientifiquement ou tout simplement logiques. Les informateurs sont le plus souvent des intermédiaires qui cherchent avant tout à faire plaisir à l'enquêteur, soit par pure politesse, soit par souci de lui fournir une réponse intéressée.

Dans des cas extrêmes, une information erronée sert à protéger une source d'approvisionnement, comme on protégerait un territoire de chasse. Présentés ensuite loin de leur pays d'origine, les objets peuvent subir l'action des modes commerciales et se voir attribuer une origine fictive mais valorisante¹.

Une approche simpliste et une conception figée des sociétés africaines ont aussi longtemps contribué à entretenir des quiproquos. On cherche à expliquer et à rationaliser des événements dépendant de facteurs dont l'existence même est déniée à ces sociétés que l'on trouve plus commode d'enfermer dans des concepts d'orthodoxie stylistique, sans tenir compte d'éléments fondamentaux de la créativité artistique, où qu'elle naisse : la liberté d'expression et la fantaisie. Ces notions admises lorsqu'il s'agit d'artistes occidentaux semblent curieusement refusées au monde dit « primitif ». L'Occident s'arroge le droit de juger et d'apprécier, plus encore, il veut fixer les règles du jeu telles qu'elles conviennent à ses conceptions. L'artiste africain est uniquement considéré comme un artisan au service d'une coutume aux canons stylistiques invariables. Il devrait donc faire toujours la même chose, et de la même façon.

On sait que cette approche, consolidant le préjugé, même si elle est pratique, est loin d'être le reflet d'une réalité intangible. En vérité, les styles varient sans que l'on sache pourquoi, ou plutôt ils varient en Afrique, ni plus ni moins qu'ailleurs. L'humeur, le talent, les voyages inter-ethniques nombreux, la modification des techniques sont autant de facteurs qui suffisent à expliquer qu'une œuvre naisse un jour différente et qu'elle ne ressemble pas trait pour trait à ce que l'on attendait.

Quel que soit notre niveau de connaissance des objets et notre capacité d'empathie avec un peuple, nous en sommes extérieurs et peu à même de savoir ou de désigner ce qui est « nègre » ou pas.

Charles Ratton en son temps avait lui-même constaté plusieurs fois l'existence de pièces peu ou prou inclassables dont l'identification était pour l'expert un casse-tête, il appelait ces objets « unicum ». Ce latinisme, s'il n'apportait pas de réponse, était en soi une forme de classification! Le plus déstabilisant pour l'analyste est que ces pièces uniques sont en général remarquables et de fait, si elles étaient médiocres, la question de leur origine ne se poserait pas.

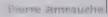
Le masque « étoumbi » du musée Barbier-Mueller

Le célèbre masque « étoumbi » de la collection Barbier-Mueller (**fig. 1**) nous pose cette question avec d'autant plus de force que ses qualités esthétiques remarquables en font une œuvre majeure de la sculpture de l'Afrique Centrale, très certainement du Nord-Congo. Il est à ce jour probablement unique en son genre et nous trouble d'autant plus que nous possédons sur lui un nombre non négligeable d'informations.

Rappelons brièvement son historique. Ce masque fut acquis d'Aristide Courtois par Charles Ratton en 1939, il figure très précisément dans son inventaire sous le n° 2462, décrit par Ratton comme : « masque allongé, nez plat triangulaire – noir rouge. Etoumbi ». Sur un autre feuillet, Ratton précise que ce masque provient de la région d'Etoumbi ou Toumbi entre Abollo et Odzala. Charles Ratton, en revanche, ne

Fig. 1. Ce masque compte parmi les pièces les plus célèbres de l'art africain. Depuis la fin des années quarante, cette œuvre n'a eu de cesse d'être considérée comme l'une des sources d'inspiration des fameuses Demoiselles d'Avignon de Picasso (1907). Or Courtois ne l'a rapporté que vers 1930. C'est le premier masque mahongwé collecté par lui à Etoumbi. Anc. coll Charles Ratton (1939) et MoMA, New York.

Haut.: 35,5 cm. Inv. 1021-33. Musée Barbier-Mueller.





fait pas mention des importantes scarifications gravées sur les joues; ces marques sont pourtant un facteur d'identification ethnique courant. Ce masque et quatre autres de la même origine, furent envoyés en 1939 à la World Fair de New York. Le Museum of Modern Art fit l'acquisition de cet exemplaire à cette occasion. Le musée conserva l'objet jusqu'en 1984, date à laquelle il le céda au musée Barbier-Mueller. On ignore ce que sont devenus les autres masques inventoriés comme « étoumbi ».

La question qui nous occupe est donc fondamentalement celle de l'existence de centres de style et de leur fonctionnement : si un objet est considéré comme représentatif d'un style, comment ce style est-il réparti dans une région et comment sa zone d'influence se marque-telle sur les groupes qui entourent géographiquement ce style ?

On observe aisément dans certaines régions du centre du Gabon où les cultures traditionnelles sont encore vivantes que plus on s'éloigne d'un foyer stylistique, plus les formes évoluent et divergent, et, en se rapprochant d'un autre centre de style, elles commencent à en intégrer des caractéristiques. Un style rayonne sur une aire plus ou moins vaste où il conserve des formes stables, puis on constate que les différences augmentent pour devenir plus proches de l'autre style voisin. Un exemple concret est celui des masques vuvi-sango-nzabi, de la région de Mbigou. Si on suit l'axe routier Mbigou-Ndendé, on se rapproche de la région des masques punu-loumbo et on observe que le style géométrique des visages et des coiffes des masques vuvi-sangonzabi tend à s'infléchir, s'éloignant de l'abstraction pour intégrer peu à peu des éléments naturalistes propres aux styles des ethnies dont il se rapproche. Sans que ces évolutions aient valeur de théorème et puissent établir une règle intangible, elles s'observent aussi sur d'autres axes. Toujours dans la même région, si on suit, à l'inverse, l'axe routier Mbigou-Mimongo-Koulamoutou, on observera de façon identique une évolution des styles : sur une partie du territoire, les objets sont tous conçus selon les mêmes canons, puis on atteint une zone où se constatent des déformations, ensuite apparaissent nettement des traits étrangers au style d'origine et enfin on voit se dessiner les traits du style le plus proche qui finit par dominer.

Cette évolution se remarque dans d'autres régions du Gabon où l'interpénétration des styles est aussi notable. Par exemple, dans le vaste secteur qui va de Boué à Makokou et jusqu'à Mékambo, les influences des styles fang, kwélé, kota, sont manifestes et selon le même schéma, plus on se rapproche d'un foyer stylistique, plus le style se consolide. A l'inverse, plus on s'en éloigne, plus on se trouve en présence d'évolutions dans le sens du foyer devenu à son tour le plus proche.

Cette mutation des formes peut aussi avoir opéré, dans le cas qui nous concerne de la zone Gabon-Congo, sur un axe virtuel qui irait globalement de Mékambo à Etoumbi (150 km). D'une part, la présence des Mahongwé est avérée plus particulièrement pour les figures de reliquaire que pour les masques dans la région de Mékambo et sa périphérie, surtout aux abords de la rivière Liboumba, affluent de l'Ivindo ; d'autre part, des masques aujourd'hui appelés mahongwé ont été trouvés dans la région congolaise d'Etoumbi. Cette appellation est récente ; en effet, à l'époque de l'acquisition par Charles Ratton du masque Courtois, l'indication géographique était seule prise en compte (les reliquaires eux-mêmes étaient appelés Ossyéba). Cette indication est-elle fiable ? Aristide Courtois est assez précis sur beaucoup d'objets. Si dans ce cas, il n'a pas donné plus de détails, peutêtre n'était-il pas en mesure de le faire : rien ne prouve qu'il ait collecté lui-même ces objets en brousse. Il avait des rabatteurs et ceux-ci devaient, comme à l'accoutumée, raconter ce qui leur convenait de dire, selon les principes énoncés plus haut. En revanche, ce qui est certain, si on se fie à l'inventaire Ratton, c'est que ce masque « étoumbi » n'était pas unique, il y est fait mention de quatre objets de même provenance. La note de Ratton rajoutée en regard de l'inventaire, précisant la situation géographique d'Etoumbi, prouve qu'il a cherché, lui aussi, à préciser cette origine.

Ce masque de la collection Barbier-Mueller (**fig. 1**) a été jusqu'au début des années 60 uniquement identifié par sa provenance géographique d'Etoumbi, ville assez proche de la frontière Congo-Gabon.



Le masque Kooiman et le masque de Mossaka

Dans un article de la revue *Man* publié en 1954, Léon Siroto a fait une étude de l'objet précité en le comparant à deux autres masques « congolais », dont l'un appartenant au Brooklyn Museum (**fig. 2**), d'une ex-collection F. L. Babott, entré au musée en 1952 qui proviendrait de Mossaka, une ville frontalière située sur la rive du fleuve Congo, au sud-est d'Etoumbi (à 250 km). Les conditions de collecte de ce masque et l'identité du collecteur sont inconnues et la réalité de cette origine n'est pas démontrée à ce jour.

L'autre masque comparé est un objet reproduit dans un catalogue de vente de la librairie Brill² provenant de la collection d'objets ethnographiques d'un certain H.C. Kooiman (**fig. 3**). Ce catalogue reproduit deux planches d'objets et précise que les numéros 79 à 100 ont été collectés à Ouesso sur la Haute-Sangha (à la frontière de l'actuelle RCA) et sont attribués aux Ogota (Bakota ?) et Babengay (Babengui ?); un exemplaire original de ce catalogue se trouve à la bibliothèque du musée de l'Homme à Paris. Cette ville de Ouesso est située très au nord-est d'Etoumbi.

Si, comme le pense Siroto, le masque « Mossaka » peut se comparer au masque « étoumbi », bien que sa construction soit plus anguleuse et moins curviligne que celle du masque Barbier-Mueller, en revanche il n'est pas scarifié comme le masque « Etoumbi », scarifications que Siroto attribue aux Ngaré apparentés aux Babengui. Le masque « Ouesso », quant à lui, s'apparente plus dans sa forme générale d'amande à front plat, et dans ses traits : sourcils, yeux, nez et bouche, aux styles des masques du centre-Gabon, vuvi, sango ou obamba. Mais Ouesso est éloignée d'au moins 500 km de ces centres de style.

Si encore l'origine de collecte est bien exacte ?

Alors que le masque « Mossaka » a une apparence nettement « congolaise », le masque « Ouesso » ne semble vraiment pas à sa place dans un ensemble stylistique du nord-Congo, pas plus qu'il ne parait comparable au masque Barbier-Mueller.

Rappelons une fois encore que les objets, hier comme aujourd'hui, circulaient beaucoup et très vite : les Africains sont d'une extrême mobilité et les fonctionnaires coloniaux de l'époque se déplaçaient, eux aussi, fréquemment. Le lieu de collecte même avéré n'est pas absolument signifiant : Ouesso était un grand centre qui attirait certainement de

nombreux commerçants et rabatteurs venus vendre aux Blancs objets et *curios*.

Ce masque « Ouesso » semble donc à exclure d'un corpus « Etoumbi ».

Fig. 3. Ce curieux masque ne semble pas trouver sa place dans ce corpus mahongwé. Haut.: 36 cm. Collection Kooiman.



Pour en revenir au masque « Mossaka », il peut prétendre à une parente avec le masque Barbier-Mueller : outre sa forme générale à projection frontale, le nez en triangle aigu et les divisions concaves de la face, la bouche protubérante est très proche de celle du masque en question.

Siroto considère à juste titre que ces masques isolés ne sont pas rattachables définitivement à un style precis, tant que d'autres exemples ne sont pas révélés, et avec des provenances certifiées. Dans l'attente, il considère que ces objets sont à attribuer au groupe Babengui du Nord et du Moyen-Congo, bien que ce peuple ne soit pas connu pour avoir produit des masques.

Ce point de vue est réaffirmé par Siroto lors d'études ultérieures.

Le masque Duponcheel « Elimba »

C'est vers le milieu des années 60 que les appréciations vont évoluer grâce à un antiquaire belge, Christian Duponcheel, qui rapporte un masque (**fig. 4**) collecté en 1963 dans la région ouest d'Etoumbi, zone de la frontière Congo-Gabon, peuplée de groupes apparentés aux Kota et donc aux Mahongwé.

Ce masque souvent publié apparaît cette fois très proche du masque Barbier-Mueller, bien que plus en ronde bosse et moins sophistiqué. Il n'a pas de scarifications aux joues et n'est pas surligné de pointillés en creux aux arcades sourcilières et au nez. Sur le pourtour, il est percé de nombreux trous de fixation de parure.

On retrouve cependant la projection frontale, la double concavité faciale en cœur, le nez en triangle aigu, et surtout la bouche protubérante en cône aux flancs taillés de pans. Ce dernier détail est un trait commun à ce masque Duponcheel et aux masques Barbier-Mueller et « Mossaka » du Brooklyn Museum. S'il faut en croire ce que rapportent les différentes publications de ce masque, éléments d'informations fournis par Duponcheel, en particulier dans Visages d'Afrique3, ce masque est kotamahongwé d'un lieu-dit ou d'un village élimba proche de la frontière du Congo, mais côté Gabon - les circonstances de la découverte sont connues, Christian Duponcheel se souvient fort bien d'avoir acquis ce masque en pleine brousse assez loin de Mékambo. Ce masque se retrouve des années plus tard, publié comme mahongwé, dans le livre Masques du musée Dapper⁴.

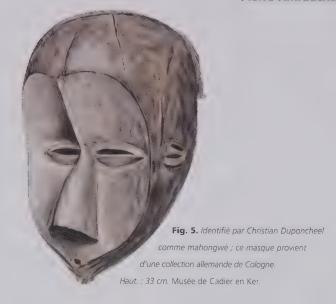
Fig. 4. Collecte en 1969 par Emistran Duponchee de masque est le premier dont l'origine gésistrathique est averee l'iprovent du l'age manongire d'Élimba situe sur la frontière dabonicompo. Musée Dapper Photo Géraid Recipino

Le masque « élimba » de Cadier en Ker

Toujours dans les années 60, Christian Duponcheel a identifié dans un musée hollandais, à Cadier en Ker près de Maastricht, un masque (**fig. 5**) qui, selon lui, serait mahongwé et dont le musée avait fait l'acquisition à Cologne d'une collection Klaus Meyer vendue par le musée de Cologne. Ce masque publié comme « élimba », mahongwé-bakota, mesure 33 cm, il est peint en rouge sur sa partie droite, et présente sous un front bombé projeté en avant, une face très concave divisée en deux, des yeux saillants, un nez à arête, et une bouche petite en cul-de-poule. Cet objet paraît plus proche du masque Duponcheel-Dapper que du masque Barbier-Mueller; son attribution repose sur l'appréciation de Christian Duponcheel, de retour de cette région du Gabon où il venait de découvrir à Elimba son masque mahongwé.

Le masque Andrault « mahongwé » de Makokou

En 1966 dans la région Makokou-Mékambo, dans un village Mahongwé, Jean-Claude Andrault a trouvé un masque d'un type particulier mesurant 35 cm de haut et 17 cm de large (fig. 8). Le front est marqué d'un méplat oblique, la face concave est divisée en deux, le nez est long, les yeux très protubérants ; la bouche érodée semble avoir été saillante et sculptée de pans. Le masque, assez épais, est rehaussé de kaolin et percé de trous de fixation de parure. Son style paraît plus brut que celui des autres masques observés autour de Mékambo, mais ils ont en commun le curieux traitement du front et la face concave. Le méplat triangulaire frontal est aussi un élément présent sur de nombreux masques emboli kota. On le retrouve encore, d'une certaine façon, sur le front de certaines figures de reliquaire shamaye et dans le bombé frontal si original du masque Barbier-Mueller. Ce masque peut se voir comme une face de masque emboli qui aurait été détachée de son corps cylindrique. Jean-Claude Andrault, quant à lui, y voyait aussi une influence de style fang.



Le masque Amrouche « mahongwé » de Mékambo

Au début des années 80, je me suis rendu dans la région de Makokou/Mékambo, afin de voir sur place ce qui restait de la tradition des masques. Tout au long de la piste de 177 km qui relie ces deux villes, et en prolongeant la voie jusqu'au Congo, se trouve un grand nombre de villages habités par des Kota d'abord, puis ensuite par des Mahongwé, en approchant de la frontière du Congo. Les masques y sont nombreux et souvent exposés à la vue de tous, bien qu'il soit presque impossible d'en faire l'acquisition. Certains masques étaient encore en activité, d'autres étaient visiblement conservés depuis longtemps mais inutilisés et comme frappés d'interdit. Tous les masques que j'ai alors observés étaient des masques-heaumes de type emboli. Certains d'un style décadent voire fantaisiste, d'autres en revanche étaient très classiques, tant par les proportions et les formes que par les teintes des peintures ornementales. Au poste de Mékambo, je suis tombé par hasard sur une série d'objets collectés dans les villages avoisinants sur ordre des autorités locales.

196

Au sein de ce groupe d'objets, un masque retint toute mon attention, il était le seul de la sorte : masque facial, opposé aux autres masques, tous heaumes. Il ne fut pas possible d'en faire l'acquisition, mais je pus en faire une photo en noir et blanc (**fig. 6**) ; ce masque mesurait environ 35 cm de haut, il était peint en blanc avec des parties rehaussées en couleur (ocre et bleu ?). On me précisa qu'il venait d'un village mahongwé localisé à l'est, vers la frontière du Congo, entre Mékambo et Ekata. Comme on peut le voir sur la photo, l'objet



Fig. 7. Masque rapporté par des forestiers du Congo vers 1930. Haut. : 36 cm. Vente Loudmer du 27 juin 1985.

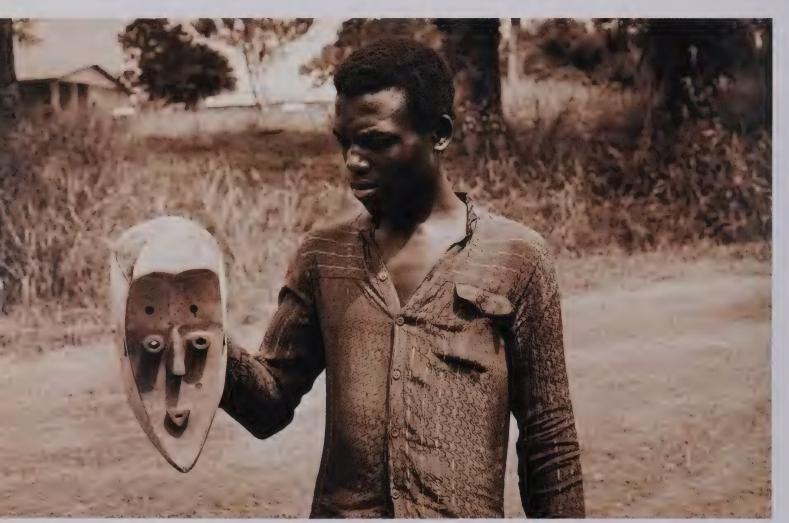


Fig. 6. Conservé au poste de Mékambo, il s'agissait du seul masque facial parmi de nombreux masques-heaumes. Haut. : 35 cm. Photo prise par l'auteur en 1980.

est d'une sculpture vigoureuse, la face concave est divisée en deux parties égales oblongues, marquée au front par de hautes arcades sourcilières. Ce front est également en méplat

oblique, la coiffure est indiquée par une surface brunie au fer rouge, délimitée sur les côtés par une ligne droite au niveau des tempes. Quatre points ornent le visage; les yeux en relief sont ronds, le nez très nettement triangulaire, la bouche protubérante aussi en triangle. Un large loup horizontal de couleur marque le milieu du visage à hauteur des yeux, sur les côtés au même niveau sont sculptées des oreilles circulaires.

Je n'ai jamais revu au Gabon de masque de ce type, et pourtant les masques étaient fréquents dans cette région. Je ne connais pas non plus de masque identique rapporté par d'autres antiquaires du même secteur, tel Georges Vidal, qui fut souvent dans cette région dans les années 60. Les catalogues de musées et d'anciennes ventes ne présentent eux non plus aucun exemple identique à ce masque. Un fait est certain, ce masque est bien de cette région, et soi-disant mahongwé.

Le masque « mahongwé » du Congo, de la vente Loudmer

En 1985, un masque collecté au Nord-Congo dans les années 30 par des forestiers, me fut apporté, pour être mis aux enchères (**fig. 7**). Il fut vendu chez Loudmer le 27 juin 1985⁵.

Dans la courte notice que je rédigeai, j'indiquai que ce masque s'apparentait au masque publié par Leuzinger⁶, ce même masque collecté par Duponcheel, publié par Winitzki, aujourd'hui appartenant au

Fig. 8. Masque trouvé au Gabon par Jean-Claude Andrault dans un village mahongwé de la région de Makokou-Mékambo ; un style proche de celui des masques emboli de la région kota. Haut. : 35 cm. Photo Hugues Dubois.

fonds du musée Dapper (**fig. 4**) et donc identifié comme mahongwé de la région, ou du village Elimba ; je mentionnai aussi le masque « étoumbi » du Museum of Modern Art. Ce masque en bois léger, pyrogravé et teinté au kaolin, évoque par certains aspects plusieurs des masques ici mentionnés : sa forme générale en amande, une certaine avancée frontale, des yeux assez saillants, et surtout une ornementation gravée au sourcil gauche, ainsi que des scarifications aux joues sous les yeux — ces deux éléments étant évocateurs du décor du masque Barbier-Mueller ; les scarifications rejoignent ici les conclusions de Siroto sur une origine ngaré-babengui. Cet objet se trouve depuis cette vente dans une collection de Los Angeles.

Ici se termine la liste des objets concernés par cette note. Bien entendu, il doit exister d'autres masques de ces régions qui pourraient être inclus dans cette réflexion, que ce soit dans des collections privées ou publiques, mais non inventoriés, ou même sur le terrain en Afrique, car cette région n'est pas très visitée, surtout depuis l'apparition de la fièvre Ebola.

L'absence d'informations fiables et scientifiques sur ces objets ne nous permet qu'une approche esthétique et donc largement subjective. Un seul trait leur est commun : la zone, certes assez étendue, où ils ont été trouvés. De ce type de masque, la région de Mékambo au Gabon n'a pas, à ce jour, révélé d'autres exemples. Ce fait est important à souligner, sachant que cette région était très fréquentée par les Européens dès les années 20 : un poste militaire français était installé sur la rivière Liboumba dès cette époque à Kemboma-Matoté, et plusieurs officiers français en fonction ont rapporté des objets, des figures de reliquaire mahongwé en particulier, mais pas de masque de ce genre. Pour quelle raison? Peut-être simplement parce qu'il ne s'en trouvait pas à cet endroit à cette époque. Ces masques étaient probablement rares du côté gabonais de la région d'expansion des Mahongwé. Sur les huit masques concernés ici, seuls trois, celui de Duponcheel (fig. 4), celui d'Andrault (fig. 8) et le mien (fig. 6) proviennent du Gabon, ou du moins ont été trouvés sur place.

Il devient clair en examinant ces masques, que le plus sophistiqué de tous est l'exemplaire du musée Barbier-Mueller (fig. 1) ; cela suffit-il à faire de lui l'archétype des masques mahongwé? Certes non, la sophistication d'un objet n'est pas une preuve en soi d'archaïsme, c'est même le plus souvent le contraire. En revanche, il est, avec le masque Duponcheel-Dapper, celui dont la facture est la plus aboutie. Ils sont les deux seuls à réunir un nombre significatif de caractères communs. L'un ou l'autre pourrait constituer un exemple du style type mahongwé, s'il faut lui donner ce nom. Leurs régions d'origine, très proches, peuvent faire penser qu'il sont nés à l'épicentre du style, et que les autres objets cités ici sont des variantes périphériques influencées et par ce style mahongwé, et par d'autres styles, gabonais pour certains : kota, fang ou kwélé ; ces trois groupes étant présents et très mélangés dans la région de l'Ogoué-Ivindo (cette remarque concerne le masque vu à Mékambo et le masque Andrault). Si on traçait autour d'Etoumbi un vaste cercle, sur les arcs occidentaux, on atteindrait les grands styles gabonais. Sur un autre arc qui serait situé vers l'est, on lirait les influences des styles mbochi et ngaré, et des styles allant vers le nord, en RCA et les rives de l'Oubanqui et du Congo ; le masque « Mossaka » et le masque de Cadier en Ker indiqueraient peut-être là des parents.

Pour conclure, rappelons que Louis Perrois, spécialiste de l'ensemble Gabon-Congo, ne se prononce pas sur ce masque « Etoumbi » et les autres masques dits mahongwé. Dans une notice sur l'objet Barbier-Mueller, il écrit : « s'il semble maintenant admis que cette série de masques appartient à la culture kota, il reste hasardeux en l'état actuel des connaissances de les attribuer à l'un ou l'autre des quelques groupes de la zone, Mboko ou Ngaré (apparentés aux Mbochi et Kuyu) ou Mahongwé proprement dits. Du coup il est encore impossible de définir stylistiquement et historiquement ces objets qui, en l'état, sont parmi les œuvres les plus remarquables de la zone ».

Signalons enfin la thèse de Sorbonne d'Anne-Marie Benezech⁷. A la - fin de cette étude, elle présente cinq des masques étudiés ici, soulevant elle aussi des interrogations du même ordre au chapitre intitulé : « Masques Mahongwé ? ».

Un fil bien ténu permet souvent d'identifier des objets. Des yeux, un nez, une bouche, voire des oreilles sont parfois plus signifiants qu'une forme générale récurrente par pure fonctionnalité. Un air de famille peut cependant être bien trompeur, il y a en art comme en langues de faux amis, prompts à nous induire en erreur surtout lorsque nous cherchons à trop prouver. Le masque rapporté d'Etoumbi par Aristide Courtois est encore unique en son genre, même si sur sa face, des traits familiers et communs à d'autres objets connus se lisent ; il conserve une bonne part de son mystère et attend d'autres informations et d'autres regards pour se livrer. Charles Ratton nous a légué un bel « unicum ».

COMMUNIQUATIONS PERSONNELLES

Entretien avec Jean-Claude Andrault, 2003. Entretien avec Christian Duponcheel, 2004. Entretien avec Louis Perrois, 2004.

BIOGRAPHIE

Pierre Amrouche est antiquaire spécialisé en art africain à Paris depuis 1970. Il est également expert en ventes publiques depuis 1983. Il a effectué de nombreux séjours en Afrique, au Gabon particulièrement. Il réside actuellement au Togo. Il est l'auteur de nombreux articles et rédige les catalogues de ventes de grandes collections.

BIBLIOGRAPHIE

AMROUCHE (Pierre) expert, Vente Loudmer, Paris 27 juin 1985.

Archives d'Outre-Mer, *Dossier Aristide Courtois*, Aix-en-Provence, AEF 905, EE Il 2221(2).
BENEZECH (Anne-Marie), *L'art des Kouyou-Mbochi de la République Populaire du Congo*,
Université Paris I Sorbonne, 1989, p. 847-852.

FAGG (William), African Sculpture, National Gallery of Art, 1970.

Librairie E.J. Brill, Leiden 1900, Catalogue N° II, appartenant à HC Kooiman et à divers amateurs, musée de l'Homme, Paris, DT 586,9 ZLM.

LEUZINGER (Elsy), The Art of Black Africa, Recklinghausen, 1972.

Masterpieces of the People's Republic of Congo, Denver, 1981.

Musée Dapper, Masques, Paris, 1995.

PERROIS (Louis), « L'Afrique équatoriale atlantique » in *Art de l'Afrique Noire*, Paris, 1988. SIROTO (Leon) « A mask Style from the French Congo » in *Man*, octobre 1954. WINIZKI (Ernst), *Visages d'Afrique*, Zurich, 1972.

NOTES

- **1.** Il est, par exemple, financièrement plus rentable de faire identifier un objet comme kwélé plutôt que sango.
- 2. publié à Leiden en 1900 sous le numéro 79.
- 3. Ernst Winizki, 1972.
- 4. Paris, 1995 (p.121).
- 5. p. 61 du catalogue, n° 202.
- **6.** 1972, p. 273.
- 7. L'Art des Kouyou-Mbochi du Congo, 1989.





Quelques généralités sur l'île de Sumba¹ et le domaine de Rindi

Fragment anciennement détaché de la plaque continentale australienne, l'île de Sumba (environ 11 000 km²) est située au sud de l'arc volcanique des petites îles de la Sonde, en face de la partie occidentale de l'île de Florès. Sumba, de nature calcaire et sédimentaire, est formée de collines et de plateaux couverts de savanes herbeuses parfois percés de vallées creusées par l'érosion où l'on peut trouver des forêts galeries. Le climat y est chaud et très aride, sauf durant la saison des pluies qui ne dure que de décembre à mars. Peu peuplée, Sumba compte actuellement moins de 600 000 habitants, une des plus basses densités humaines d'Indonésie. L'île est divisée administrativement en deux parties : Sumba occidentale et Sumba orientale, cette dernière présentant une unité ethnique, culturelle et linguistique² plus grande que la partie occidentale. La ville de Waingapu est le centre administratif de Sumba orientale, c'est aussi le centre de la vie économique avec son port et son aéroport ainsi que ses communautés chinoises, arabes et bugis, sans compter ses nombreux fonctionnaires indonésiens. Dans la campagne, autour de Waingapu, on trouve les villages des principaux domaines traditionnels (au nord-ouest : Kanatang, Kapunduk, Napu; au sud-est: Kambera (Prailiu), Kadumbul, Umalulu (Pau), Rindi, Mangili, Waijilo; au sud-ouest: Lewa ; au sud : Tabundung, Karera (Nggongi). Notons encore la présence, le long des côtes, d'une communauté provenant de l'île de Savu qui forme près de 10% de la population.



Fig. 1. Cette photographie prise dans les années 1950, provient de l'album personnel de l'ancien raja Umbu Hapu Hambandima, père de la princesse Tamu Rambu Yuliana, représentée à gauche. A droite, la princesse Tamu Rambu Mirinai Liaba, la troisième femme de l'ancien raja et mère du raja actuel Umbu Kanabundaung. En arrière-plan, une « esclave » ata porte le couteau sabre kahidi yutu ou leiding, symbole des princesses.

L'économie locale est toujours dominée par l'élevage des chevaux, des porcs et des buffles mais aussi, depuis la colonisation hollandaise, par celui des vaches brahmanes. Dans la partie orientale, l'agriculture est principalement vivrière (maïs³, riz, patate douce, cassave, légumes, fruits et noix de coco). Les produits de la pêche locale, de même que les poulets et les œufs, jouent un rôle important dans l'apport en

Pages de titre. Village de Prai Yawang, centre rituel et politique de Rindi, 1992. Photo de l'auteur. protéines nutritives, les grands animaux n'étant consommés que lors des cérémonies. Selon des rapports récents de Betke & Ritonga⁴, on peut considérer que l'économie locale peine à décoller et que le nombre de pauvres est toujours important.

Historiquement, les échanges entre Sumba et l'extérieur étaient dominés par l'exportation du bois de santal⁵, des chevaux, des esclaves et des textiles locaux alors que l'importation fournissait l'or et l'argent sous forme de lingots (ou plus communément de monnaies) qui étaient ensuite fondus pour produire des bijoux. On importait des textiles des Indes (surtout des étoffes imprimées ou batikées en coton mais aussi des étoffes en soie, dites patola, décorées grâce à la technique du double ikat), de la région d'Ende dans l'île de Florès (des sarongs ikatés en coton), de l'île de Buton (des étoffes en coton bleu indigo faisant office de monnaie d'échange) et de Java (principalement des étoffes batikées de forme carrée utilisées comme couvrechefs). On importait aussi d'autres objets précieux comme des perles de verre ou de porcelaine, des canons et autres objets en bronze, de l'ivoire et de la porcelaine⁶. Ces objets importés formaient avec les textiles et les objets de valeur produits localement les trésors sacrés des familles nobles.

Origines, classes sociales et religion

Selon les mythes, les habitants de Sumba descendraient de migrants arrivés par bateaux, dans des temps immémoriaux, au Cap Sasar au nord de Waingapu. Ils y auraient fondé le premier village Wunga puis se seraient dispersés dans le reste de l'île. Pour le moment, l'étude et la compréhension de la préhistoire et protohistoire locales restent limitées, à l'exception de fouilles à Melolo (Sumba orientale) qui ont mis en évidence des objets et des structures datant de l'âge du métal (500 avant J.-C – 1000 après J.-C.)7.

Fig. 2. Manju Yanggi est l'un des quinze prêtres ama bokul qui dirigent les rituels du domaine de Rindi. Photo de l'auteur.

Traditionnellement, la société était divisée en trois classes : les nobles maramba, les gens du commun ou roturiers libres kabihu et les esclaves ata⁸. La religion locale est appelée par les Sumbanais euxmêmes marapu⁹. Elle repose sur une conception duale du cosmos (masculin-féminin, soleil-lune, terre-ciel, chaud-froid, dessus-dessous, droite-gauche), un outil conceptuel commun à toutes les populations de l'archipel¹⁰. L'entité divine qui englobe ce dualisme et l'unit parfois de manière incestueuse peut être appelée : « Nos père et mère communs ». Après avoir créé le monde, l'entité divine a continué à le surveiller mais elle a transféré la gestion des affaires humaines aux esprits des ancêtres claniques, les marapu. Ces derniers furent conçus dans le ciel et occupèrent la terre sur ordre divin où ils devinrent les esprits tutélaires de leurs descendants humains¹¹. Ce sont eux qui fixèrent les règles de vie dans les lois coutumières (hori dans la langue locale ou





Carte. Île de Sumba.

l'entité divine, par exemple en cas de problèmes (décès, maladies, famines, guerres, etc.), il faut passer par l'intercession du *marapu* ancêtre du clan. À Rindi¹², cette occupation est réservée à des spécialistes des activités rituelles et liturgiques, des hommes âgés au nombre d'une quinzaine, nommés *ama bokul* ou *mahamayang* qui s'adressent au *marapu* en langage rituel ou profane (**fig. 2**). Parmi eux, on trouve des bardes dits *wunang*, spécialistes du langage rituel *luluku*, employé lors des négociations ou des ambassades. Organisés sous une forme duale, les *wunang* sont toujours accompagnés par un partenaire *kandiahang* qui leur donnera la réplique.

Le domaine de Rindi¹³

Il est situé à une soixantaine de kilomètres au sud de Waingapu, près de la petite ville commerçante de Melolo, le long de la rivière Rindi et s'étend sur environ 300 km². Il compte actuellement près de 3000 personnes. Durant la première moitié du XIXe siècle, à la suite de troubles locaux, on assiste à l'émergence du clan (kabisu) Ana Mburungu¹⁴. Puis, dans la seconde moitié du XIXe siècle est fondé le village de Prai Yawang, centre rituel et de pouvoir d'un domaine indépendant qui devient très rapidement puissant grâce aux expéditions guerrières menées contre certains voisins (Karera, Mangili, Lewa) (fig. 3). Lors de l'annexion de l'île par les Hollandais au début du XXe siècle, le clan Ana Mburungu n'oppose aucune résistance. L'administration coloniale divise alors la partie orientale de l'île en neuf unités dirigées par un zelfbestuurder, ou plus communément raja, un homme localement influent. Ainsi on fait appel au chef du clan Ana Mburungu.





Fig. 4. Le raja de Rindi, Umbu Kanabundaung, pose en tenue traditionnelle avec son épouse la princesse Tamu Rambu Hamu Eti, fille de l'ancien raja de Pau. Photo de l'auteur.

Fig. 3. Le village de Prai Yawang, fondé au XIX^e siècle, est le centre rituel et politique du domaine de Rindi. Photo de l'auteur.

En 1912, le domaine de Rindi, auquel se joindra celui de Mangilli, est confie au chef du clan, Umbu Hina Marumata, dit *Borungu Kanataru* signifiant : « celui qui porte un *kanatar* ¹⁵ comme ceinture »), qui en devient le *raja* gouvernemental de 1912 à 1919. Lui succède, de 1919 à 1932, Umbu Nggalla Lili, dit *Rara Lunggi* (« celui qui a les cheveux rouges »), puis, de 1932 à 1960, Umbu Hapu Hambandima, dit *Umbu Kandunu*, « celui qui porte l'étolle ¹⁶ »), le père de Tamu Rambu Yulana. A la suite du decès de ce dernier, en 1960, on assiste à une transition pacifique vers une administration bureaucratique indonéssenne. Le pouvoir politique du *raja* ¹⁷ actuel, Umbu Kanabundaung **fig. 4**), est purement symbolique, mais le clan Ana Mburungu reste une force politique importante dans la région ¹⁸.

Fig. 5. Les tombeaux des nobles de Rind sont ériges au centre ou m'age de Pral Yawang.

Au premier plan, un cercle de pierres indique l'endroit où se trouvait l'arbre à crânes andung ou étaient empalées les têtes coupées des ennemis ou domaine. Photo de auteur

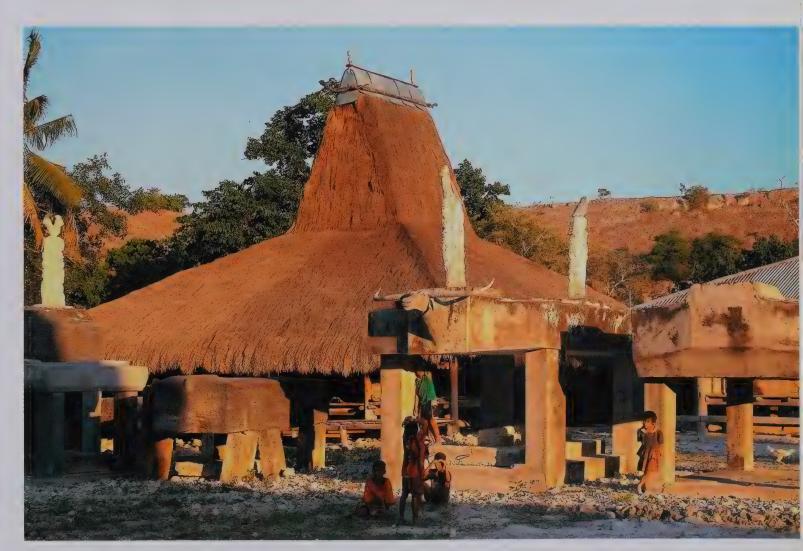


Prai Yawang, le village rituel du domaine de Rindi

Dans une région de collines où coule la rivière Rindi avant qu'elle ne se jette, quelques kilomètres plus loin, dans la mer de Savu, tout près de la petite ville côtière de Melolo, est situé le village de Prai Yawang, lieu de pouvoir et espace rituel du domaine de Rindi. Une fois quittée la route asphaltée, un court chemin permet de pénétrer sur la place principale du village *taluara* dont le centre est occupé par une importante série d'imposants tombeaux mégalithiques *reti* (**fig. 5**). Les habitations bordent la place en deux rangées de constructions faites de matériaux plus ou moins traditionnels (**fig. 6**). Sur le côté oriental, au soleil levant, on distingue, en amont (au nord), une curieuse bâtisse de style colonial à deux étages destinée à recevoir les invités officiels.

À l'arrière, elle est jointe à une construction traditionnelle appelée Uma Penji, autrefois le lieu de résidence des anciens *raja*. C'est à cet endroit que Tamu Rambu Yuliana a séjourné toute sa vie et où son corps a reposé plusieurs mois en attendant les funérailles. Plus en aval (au sud), se trouve une maison rituelle appelée Uma Ndewa, réservée aux dieux et aux ancêtres *marapu*, proche de la plus grande bâtisse

Fig. 6. Les tombeaux princiers, fabriqués avec un mélange de pierre et de béton, renferment dans un caveau souterrain les corps des défunts et une partie de leurs trésors : textiles précieux et bijoux en or. Photo de l'auteur.



traditionnelle du village, la maison de cérémonie Uma Bokulu (**fig. 7**). Sur le côté occidental, au soleil couchant, on remarque une série de demeures occupées par les autres familles nobles dont l'important lignage de la Uma Andungu. Les quelques cent cinquante habitants de Prai Yawang sont pour la plupart des nobles (*maramba*) et leurs « esclaves » (*ata*), ainsi qu'une famille de roturiers libres (*kabihu*). Actuellement, la plupart des nobles n'y vivent qu'à temps partiel car ils possèdent généralement une autre habitation à Melolo ou Waingapu.



RINDI ET LES ARTS¹⁹

L'architecture

Comme partout à Sumba, la maison traditionnelle de Rindi représente un microcosme du système de pensée local. C'est pourquoi ses structures internes complexes possèdent un sens caché dont les clés sont dévoilées par Forth²⁰. Cette habitation de forme rectangulaire, surmontée d'un grand toit se conjugue selon deux types distincts. Le premier correspond à la maison des ancêtres, Uma Mbatangu. C'est la plus sacrée. Elle possède un toit sur lequel s'élève une tour centrale en forme de pyramide tronquée qui dépasse de la première toiture. Elle seule peut contenir en son sommet les reliques liées aux ancêtres

Fig. 7. Grande maison de réunion Uma Bokulu du village de Prai Yawang où les corps des nobles décédés sont exposés avant l'enterrement. Photo de l'auteur.

marapu. Le second type de maison en est dépourvu. Toujours bâties autour de quatre piliers centraux, ces constructions montrent trois niveaux : le sol avec les animaux domestiques, la plateforme surélevée pour les hommes qui comprend une grande véranda réservée aux réunions masculines ainsi qu'une moitié de l'espace intérieur consacrée aux femmes. Au sommet, le grenier de la tour centrale est réservé aux ancêtres marapu. Les grandes réunions du clan ainsi que les rituels funéraires se déroulent dans la plus grande maison traditionnelle du village appelée Uma Bokulu. Autrefois sa tour était surmontée d'une paire de statues en bois kadu uma représentant un homme et une femme ; ses flancs étaient décorés par de grands bijoux de type lamba uma faits d'or sur la face avant, dite hanamba, et d'argent sur la face arrière dite kiri kaheli²¹.

Les tombeaux

Les tombeaux du clan princier (reti mapa wihi) sont disposés en ligne au centre de la place de Prai Yawang. Ils ont six ou quatre piliers (« jambes ») qui soutiennent une pierre supérieure, massive (dira lodu), sur laquelle est souvent représentée la silhouette d'un animal, généralement un buffle. A terre, une grande pierre (ana dalu ou lata pahapa) ferme le caveau, une chambre mortuaire, souvent bétonnée et carrelée, qui peut contenir un ou plusieurs corps ainsi que les objets et textiles qui accompagnent le ou les défunts. Sur la pierre supérieure, on ajoute deux stèles verticales (penji à l'avant, kiku à l'arrière) sculptées selon le style de la région par des artisans spécialisés (fig. 8). Les motifs commémorent souvent la vie de la personne décédée, de manière symbolique ou allégorique. Sur le tombeau du fondateur du village, Umbu Ngalla Lili Kaniparaingu, est placée une sculpture de singe, fréquemment reproduite dans la littérature²².

Fig. 8. Sur le tombeau de Tamu Rambu Yuliana se dresse une stèle décorée penji. Le personnage féminin, au centre, ne représente pas la princesse mais « l'esclave » papanggang qui la symbolise. Photo de l'auteur.

L'artisanat

Légendaire sur l'île entière, la production textile de Rindi a acquis une renommée auprès des collectionneurs et des musées du monde entier (fig. 9). La maîtrise du filage du coton, des colorations naturelles, de l'ikat de chaîne (himba en langage local) et du pahikung²³ (une technique décorative qui consiste à ajouter des fils supplémentaires de chaîne), de la broderie et du tissage faisait partie de l'éducation des princesses; lors de leur mariage, celles-ci apportaient dans les autres domaines de l'île leur savoir-faire et leurs motifs protégés. À l'inverse, les princesses épousées par les nobles de Rindi amenaient leurs propres secrets technologiques et les motifs de leur clan, conduisant ainsi à des échanges stimulants. De plus, l'iconographie apportée par l'ouverture au monde extérieur a permis d'incorporer sur les textiles, dès le début du XXe siècle, des images étrangères à la culture locale ; ainsi, les armes et les couleurs de la puissance coloniale hollandaise sont reproduites sur une grande partie des textiles princiers de Rindi. Dès les années 1970, la transformation de cette produc-

tion de masse commanditée par l'intermédiaire d'entrepreneurs chinois ou musulmans, amène les familles nobles à protéger leurs motifs et leurs productions et à tenter de nouvelles stratégies de vente²⁴.

tion traditionnelle villageoise en une produc-



Le travail des perles de verre ou de porcelaine était parfaitement maîtrisé par les princesses de Rindi. On le retrouve sur les textiles anciens mais aussi dans la fabrication d'objets rituels dont les plus importants sont : - le *kalumbut* (**fig. 10**), un sac destiné à contenir la chique de bétel et qui est porté par les *papanggang*, « esclaves » qui accompagnent le corps du défunt lors des cérémonies funéraires ; - le *kaluakatu*, un sac suspendu non loin du foyer de la maison de cérémonie, destiné à contenir la vaisselle utilisée pour nourrir rituellement les défunts ; - le *halang*, un grand sac troué à sa base qui sert à attirer les esprit des ancêtres *marapu* lors des cérémonies (**fig. 11**).

Ce tour d'horizon des activités artisanales ne serait pas complet sans évoquer la sparterie dont les nombreuses créations en feuilles du palmier *lontar* montrent une excellente maîtrise technique et une grande imagination pour créer des plats à bétel originaux, de la vaisselle rituelle ou plus simplement des couvercles décorés.

L'orfèvrerie n'était pas pratiquée à Rindi. La production des fameux bijoux et ornements en or ou en argent du trésor (*mamuli, kanatar, tabilu, lamba*)²⁵ se faisait à l'extérieur ; elle était souvent le fait d'artisans originaires de Savu (**fig. 13**).

Il n'est pas impossible que par le passé, certains artisans sculpteurs sur bois ou sur pierre aient été originaires du domaine de Rindi, mais ce n'est plus le cas et la confection du *penji* et du *kiku* décorés du tombeau de Tamu Rambu Yuliana a été confiée à un artisan originaire de Pau (Umalulu).

Fig. 9. De gauche à droite : une jupe lau décorée de broderies, une jupe lau décorée grâce à la technique de l'ikat de chaîne, un hinggi décoré lui aussi grâce à la technique de l'ikat de chaîne et une étoffe provenant de Bali. Photo de l'auteur.







Fig. 10. Ce sac en perles de verre de type kalumbut est destiné à contenir la chique de bétel et sera porté par un papanggang lors des funérailles. Photo de l'auteur.

Fig. 11. Ce panier en perles de verre de type halang sert à attirer les esprits des ancêtres marapu lors des cérémonies. A droite, un couvercle en feuilles du palmier lontar richement décoré. Photo de l'auteur.

Le trésor

Selon Forth²⁶, dans une analyse reprise et enrichie par Rodgers²⁷, les objets sacrés *tanggu marapu* sont directement liés aux ancêtres *marapu* dont ils ont gardé une partie de la force spirituelle. De ce fait, ils peuvent aussi servir de médiateur lors des rituels qui se déroulent au pied du principal pilier de la maison ancestrale. Ils se répartissent en trois catégories :

La première est gardée dans un coffre de bois au sommet de la maison ancestrale du clan et comprend les reliques les plus anciennes.

La deuxième est aussi conservée au sommet de la maison du clan, mais dans un panier séparé. Elle comprend des objets en métal moins anciens que ceux de la première partie. On ne peut ni regarder ni toucher les objets des deux premières catégories car ils sont considérés comme « chauds » ; seuls les hommes âgés ont le droit de s'en approcher.





Fig. 12. Les objets rituels du trésor de Rindi portés lors des funérailles de Tamu Rambu Yuliana par les papanggang sont exposes avant la ceremonie. De gauche à droite : en haut, un petit kalumbut, un grand kalumbut aux armes hollandaises, des bracelets en ivoire karangeding, un peigne en écaille de tortue hai kara ; au centre, deux lamba (ornement frontal en forme de croissant) en or, des colliers de perles oranges hai kara njangga ou hada anggelu termines par des pièces d'or ou des mamuli, deux chaînes en or kanatar, un disque en or taoilu ; en bas, un couteau sabre kahidi yutu ou leiding, symbole des princesses, et un couteau sabre noir kapiala, symbole des princes, une ceinture en or pandi. Photo de l'auteur.

Fig. 13. Lors des funérailles, un ancien mamuil est fixé sur la tête d'un « esclave » paoanggang. Photo de l'auteur

La troisième catégorie est gardée dans la partie inférieure de l'édifice. Elle comprend des chaînes, des pendentifs en or et en argent, de la vaisselle, des plats à bétel, des objets anciens servant au tissage²⁸, ainsi que des gongs et des tambours (**fig. 12**). Parmi ces objets qui seront utilisés lors des rituels ou lors des échanges, se trouvent aussi les parures composées d'étoffes rituelles plus ou moins anciennes et de bijoux destinés à être portés par les *papanggang* lors des funérailles. Les objets de cette troisième catégorie peuvent être touchés par les hommes et par les femmes, mais ne sont pas totalement « froids » et doivent être toujours manipulés avec précaution.

Sacrifice et décoration des chevaux

À Sumba, le cheval (*njara*) est le principal symbole vivant de richesse et de prestige. Certaines bêtes de choix peuvent même être considérées comme une propriété du *marapu* et sont présentes à ce titre lors des cérémonies. C'est sur un cheval ailé mythique *njara ninggu rukappang* que les âmes seront transportées vers le ciel. C'est la raison pour laquelle de nombreuses représentations de cet animal figurent sur les tatouages, sur les textiles (grâce aux techniques décoratives de l'ikat ou du *pahikung*) et sur les objets en or ou en perles. On le retrouve aussi dans l'art statuaire qu'il soit de bois ou de pierre. Il se pourrait même que (Forth²⁹), pour les habitants de Rindi, l'île de Sumba soit elle-même une représentation symbolique d'un cheval.

Au début et souvent à la fin de chacune des réunions du clan qui précède le service funèbre puis lors des funérailles proprement dites, plusieurs animaux sont sacrifiés. Selon mon estimation, les rituels liés aux funérailles de Tamu Rambu Yuliana ont nécessité le sacrifice d'une quinzaine de chevaux dont huit le jour même des funérailles. Selon Forth³⁰, les animaux sacrifiés sont nommés *dangangu*, un terme qui désignait aussi les esclaves, hommes et femmes, mis à mort lors des funérailles afin de servir leur maître dans l'au-delà. Ces sacrifices humains ont perduré dans des domaines isolés du centre de l'île jusqu'au milieu du XXe siècle et c'est pour éviter la reproduction (accidentelle ou volontaire) de telles pratiques que la police indonésienne est désormais présente en force lors des funérailles traditionnelles³¹.



Fig. 14. A Rindi, lors des funérailles princières, un cheval richement harnaché porte un grand lamba en or comme décoration frontale. Photo de l'auteur



Fig 15. A Kanatang, lors des funérailles du raja, un cheval porte une selle formée d'une natte recouverte d'un tissu ikaté. Photo de l'auteur.

cuits sur le champ puis offerts lors d'un double repas symbolique, l'un au corps de la personne décédée et l'autre aux ancêtres *marapu*. Le jour des funérailles, la tête, les pattes avant et la queue des chevaux sacrifiés sont ornés de rubans rouges. Muni d'un sabre local, un officiant désigné est chargé de les égorger. La mort survient assez rapidement au milieu de flots de sang lapés par les chiens.

Selon les traditions locales, le cheval préféré de la personne décédée, ainsi qu'un ou trois autres chevaux, sont harnachés et décorés pour accompagner la dépouille depuis la maison de cérémonie jusqu'au tombeau. L'une de ces montures, parée de bijoux (**fig. 14**), est chevauchée par l'un des esclaves *papanggang*. Un *lamba* en argent (à Kanatang) ou en or (à Rindi) orne le front du cheval ; sur sa queue est placé un *maranga* en laiton (à Kanatang) ou un *tabilu* en or (à Rindi). On lui attribue encore un grelot en argent et un harnais décoré. Les selles, spécialement préparées pour les funérailles, se composent d'une natte recouverte d'un tissu ikaté (**fig. 15**). Elles seront accrochées au mur de la maison de cérémonie après les funérailles.

Fig. 16 Au sommet de l'amas de textiles qui entoure le corps de la princesse, est placée une étoffe rouge appelée tiara tamaling, décorée de motifs d'éléphants, symbole royal. Elle ■ éte réalisée à l'aide de la technique pahikung. Photo de l'auteur.

Les étoffes des rites funéraires de Rindi³²

Le décès constaté, le défunt est lavé, oint d'huile de coco et peigné³³ S'il est de rang princier, il est ensuite recouvert d'un textile rectangulaire de couleur noire (hinggi miting) en guise de pagne, puis on l'habille comme un vivant de deux textiles rectangulaires (hinggi) ikatés, l'un sur les hanches, de couleur dominante rouge, (hinggi kombu) et l'autre sur l'épaule qui peut être de couleur dominante rouge ou bleue (hinggi kawuru). On enroule enfin autour de son corps une bande tissée longue de près de trois mètres appelée rohu banggi³⁴, le tout étant fixé par une ceinture en rotin. On placera aussi un turban (tiara) ikaté sur la tête, fixé à l'aide de bandes de couleur rouge. S'il s'agit d'une princesse, elle est vêtue d'une jupe tubulaire de type sarong (lau) de couleur noire (lau miting) puis d'une seconde étoffe plus longue appelée aussi rohu banggi. Sa poitrine est couverte d'une blouse rouge. On fixe dans ses cheveux un peigne en écaille de tortue (hai karajangga), à ses oreilles des boucles, à ses poignets des bracelets en ivoire et à son cou des colliers de perles. Puis on dispose un turban sur sa tête et un sarong sur ses pieds.



L'inversion pratiquée pour l'habillement mérite d'être soulignée : sur les morts, les vêtements sont enroulés dans le sens contraire des aiguilles d'une montre ; à l'inverse des vivants. De même, l'extrémité du turban des dépouilles masculines doit tomber sur le côté droit alors que les hommes choisissent le côté gauche durant leur vie. Les défunts des deux sexes reçoivent dans leur bouche et dans leurs mains une pièce d'or ainsi qu'une troisième disposée sur le siège. Les bras du mort reposent sur sa poitrine ; de même, ses jambes sont repliées, les genoux ramenés sur les épaules. Sur le cou, on applique de la pâte de noix de coco (kawitakokur) afin que la tête ne s'affaisse pas. Le corps est ensuite enveloppé de plusieurs dizaines de textiles, principalement des hinggi pour les hommes et des lau pour les femmes. Ces étoffes ne doivent pas être de couleur blanche et s'il n'y en a pas d'autres à disposition, la famille sera dans l'obligation de les colorer immédiatement. Il faut aussi faire un tri et éliminer ceux qui ont été teints à l'aide de colorants chimiques. Une fois le corps enveloppé, on l'attache par deux bandes horizontales et une bande verticale. Puis, on fixe au sommet une sorte de chapeau de couleur rouge appelé tiara tamaling (fig. 16); le tout est recouvert par un textile d'origine indienne. Une fois le corps installé dans la maison de cérémonie, un échantillon des étoffes préférées du défunt est accroché sur une perche suspendue au plafond et située à l'arrière du corps. A Kanatang (et non à Rindi), un hinggi était disposé à plat, suspendu au plafond au-dessus du cercueil du raja. Une fois le corps transporté dans le tombeau, d'autres tissus apportés par les invités sont disposés autour de lui. Plusieurs dizaines de tissus auraient été installés autour de Tamu Rambu Yuliana mais lors de funérailles précédentes importantes, un nombre de plusieurs centaines d'étoffes pouvait être atteint.

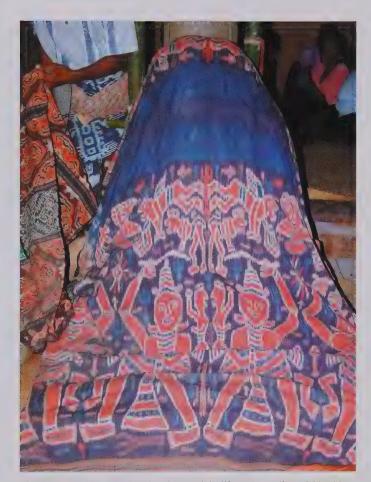


Fig. 17. Un tissu hinggi est disposé sur le corps de la défunte. Les motifs ont été inspirés par les étoffes indiennes illustrant le geste de Râma dans l'épopée du Ramayâna.

Photo de l'auteur.

Les papanggang, esclaves couverts d'or, gardiens et substituts des nobles défunts, accompagnateurs d'âmes

De toutes es institutions traditionnelles de Sumba, celle des papanggang³⁵ est 'une des plus étranges. Cette singularité a conduit à de nombreuses confusions dont la plus commune consiste à dire que les princes et les princesses présents lors des funérailles portent les bijoux et les ornements en or du trésor familial. Même si ce jour-là, ils sont nabilies avec leurs plus belles étoffes, ils ne portent pas d'or car ces objets sont encore « chauds » donc dangereux ! En réalité, ces personnages couverts d'or sont des esclaves chargés par la tradition du rèle de gardien, substitut et symbole des défunts et accompagnateur de leurs âmes, dont la présence lors des enterrements est la preuve de la richesse et du pouvoir des clans princiers de Sumba. On les appelle papanggang ; sans leur présence, les funérailles princières de Sumba re seraient pas aussi spectaculaires.

Chaque domaine a ses propres règles en la matière et la brève description qui suit ne s'applique qu'à Rindi. Le nombre d'esclaves varie de 2 à 6; is fonctionnent par couples. Le premier est formé par « ce u qui montera à cheval » (makaliti njara) et par » celle qui portera e chapeau rouge » (matidungu tubuku); le second par « celui qui portera e coq » (malunggu manu) et par » celle qui tiendra le panier à bete féminin en métal » (mayatu kapu) et enfin le troisième par « celui qui portera le sac à bétel masculin en perles » (mahalili kalumbutu et par « celle qui préparera la chique de bétel pour le défunt »





Fig. 19. Durant l'habillage des papanggang masculins, un lamba est fixé sur leur tête. Photo de l'auteur.

(matanggu tuku). Lorsque seuls deux couples sont utilisés, comme lors des funérailles de Tamu Rambu Yuliana, le premier couple remplit aussi les tâches assignées au troisième. Il y a aussi des esclaves qui remplissent des fonctions rituelles précises sans pour autant porter le titre de papanggang, comme par exemple « la belle jeune fille » (mayutu kapu luri) qui se tient en tête du cortège.

Le jour de l'enterrement, les *papanggang* sont vêtus en public sur la véranda de la maison de cérémonie puis sont couverts de bijoux et de parures en or ou en perles provenant du trésor familial ou clanique (**fig. 19**). La disposition de leurs chevelures et de leurs habits doit se faire selon les règles valables pour les morts, c'est-à-dire à l'inverse des vivants. Ils représentent, plus particulièrement celui qui monte à cheval et celle qui porte le chapeau rouge, le défunt ou la défunte. Après s'être recueillis près du corps dans la maison de cérémonie, les

Fig. 18. Pendant que l'on installe le corps de Tamu Rambu Yuliana dans son caveau, un des papanggang attend sur la pierre tombale. Photo de l'auteur.

Fig. 20. Avant le transport du corps de Tamu Rambu Yuliana vers sa dernière demeure, les deux papanggang masculins en tenue rituelle se recueillent devant sa dépouille. Photo de l'auteur.



papanggang accompagnent son corps et son âme jusqu'au tombeau (**fig. 20**). Censés entrer en transe³⁷, ils sont épaulés par des assistants. Dans cet état, on considère que les « esclaves » ont pénétré le monde des âmes des morts ; ils pourront ainsi plus tard rapporter les vœux de ces dernières aux vivants, tenus de les respecter.

Lors de la mise en terre de Tamu Rambu Yuliana, les papanggang sont restés autour du tombeau, à l'exception du cavalier, monté sur la pierre tombale supérieure où il est resté jusqu'à ce que le caveau soit refermé. Une fois les sacrifices des animaux terminés, le cortège est entré à nouveau dans la maison de cérémonie où les papanggang se sont dévêtus. En effet, lors de ces funérailles, le rituel kawarungu n'a pas eu lieu. Ce rituel consiste à construire un abri sur le tombeau du défunt dans lequel les papanggang devront vivre après l'enterrement³⁸ et ce jusqu'à la cérémonie pahili mbuala qui marque l'assimilation complète de l'âme du défunt ou de la défunte dans le pays des

morts³⁹. Trois jours après l'enterrement se tient la cérémonie banjalu wai mata qui marque non pas la fin mais la suspension du deuil. En effet, ce dernier ne s'achèvera qu'après la tenue de la cérémonie pahili mbuala. Notons que pour Tamu Rambu Yuliana ces deux fêtes ont été rapprochées, pahili mbuala ayant eu lieu le lendemain de banjalu wai mata. Dès le lendemain de pahili mbola, les papanggang recouvreront leur vie normale. En reconnaissance de leurs services rituels, ils seront ensuite traités avec le plus grand respect. A Rindi toutefois, les papanggang esclaves n'accèdent pas au statut d'homme libre.

Tamu Rambu Yuliana 1932-2003

La « reine » de Rindi est née en juin 1932 en pleine époque coloniale. Seule survivante des trois enfants de la première épouse du *raja* Umbu Hapu Hambandima qui décéde en décembre 1960, elle reste longtemps l'enfant unique choyée par son père. Peu de temps avant la disparition du *raja*, sa troisième et jeune épouse donne naissance à un garçon, Umbu Kanabundaung, le futur héritier du titre. Il est l'unique demi-frère de Yuliana, de 28 ans son cadet. Leur père était un véritable homme de pouvoir, il avait vu sa position reconnue par l'autorité coloniale des Pays-Bas, une ancienne alliance familiale assumée avec fierté. Sa fille porte d'ailleurs le prénom de la princesse et future reine des Pays-Bas : Juliana (1909-2004).

Comme tous les enfants « de la tortue » (ana kara wulang), la métaphore qui désigne à Rindi les princesses (Tamu Rambu), Yuliana est destinée par sa famille à épouser un enfant « du crocodile » (ana wuya rara) – la métaphore désignant un prince (Umbu). Ce dernier devait appartenir à un puissant domaine extérieur, pour que cette alliance permette de consolider le pouvoir du domaine de Rindi. En conséquence, sa famille avait choisi pour elle le raja de Kapunduk, un domaine situé au nord de Waingapu. Mais le mariage n'a finalement pas lieu car elle refuse de rencontrer la délégation venue demander sa main, cause impérative d'annulation. Les raisons de cet échec matrimonial restent confuses mais la légende veut que Tamu Rambu Yuliana se soit sacrifiée afin de ne pas devoir emporter à Kapunduk une partie du trésor familial et plus particulièrement les textiles. La coutume l'aurait en effet exigé de la part du clan « donneur d'épouses ». Elle aurait, semble-t-il, voulu également éviter les problèmes d'héritage de ses biens et du titre de raja de son père car, à ce moment-là, dans les années 1950, elle est encore fille unique et selon le droit coutumier local, son futur mari devient le successeur de son père après le décès de ce dernier.

Comme toutes les princesses, elle a appris à filer le coton ainsi que le tissage et ses techniques décoratives, particulièrement l'ikat de chaîne - une technique de réserve et de coloration du fil de la chaîne - et le



Fig. 21. Photographie de la princesse Tamu Rambu Yuliana prise par le Dr Susan Rodgers en 1983 en vue de la publication du livre L'Or des Îles (version anglaise : Power and Gold).



pahikung - une technique consistant à créer un motif à l'aide de fils de chaîne supplémentaires écrus ou colorés. Elle est passée maître dans l'art d'ikater, c'est-à-dire de créer les motifs qui figurent sur l'étoffe en nouant une réserve sur les fils, avant le tissage. Elle aime, par exemple, s'occuper des teintures végétales où le bleu indigo (wuara) et le rouge (kombu) dominent. Mais, souvent après avoir commencé le tissage sur le métier, elle laisse, sous sa supervision, l'une de ses « esclaves » le terminer. Ses créations sont très originales car au-delà de la maîtrise technique, on y trouve un mélange de tradition et d'invention. Elle voue aussi une passion à la sparterie, plus précisément la fabrication en feuille de palmier lontar de plats à bétel, de boîtes et de couvercles décorés. Non seulement elle crée et fabrique ces beaux objets à usage profane ou rituel mais elle les collectionne.

Peu avenante, elle fait toujours attendre ses visiteurs ou leur demande de revenir un autre jour. Détestant marchander, elle défend avec âpreté sa production de textiles ou de sparterie. Le visiteur refuse son dernier prix, l'entretien se termine alors rapidement et elle regagne ses quartiers. À ce propos, l'auteur se souvient avec émotion de sa rencontre avec la princesse. En janvier 1986, il était reparti avec un plat à bétel en feuille de *lontar* décoré de motifs d'oiseaux et un turban ikaté, moitié rouge, moitié bleu, une disposition spatiale des couleurs inspirée par les batiks pagi-sore qu'elle a été l'une des premières à introduire sur les ikats de Sumba⁴⁰. Elle assume d'ailleurs pleinement cette réputation d'avarice qui donne du relief à sa personnalité intransigeante. Par exemple, elle n'accepte d'être photographiée qu'à de rares exceptions et refuse systématiquement que l'on prenne des clichés des objets du trésor (textiles et bijoux), de peur que ceux-ci ne servent à fabriquer des copies. Une exception notable à cette règle a lieu en 1983 lors de la visite du Dr Susan Rodgers qui l'a rencontrée lors de la préparation du livre L'Or des îles (en anglais : Power and Gold) (fig. 21). Des photographies d'une partie du trésor de Rindi⁴¹ sont d'ailleurs publiées dans cet ouvrage.

Fig. 22. Ce sarong lau, créé par Tamu Rambu Yuliana pour ses propres funérailles, représente l'agonie d'un cerf. Réalisé par la technique de l'ikat de chaîne, il est rehaussé de pièces d'or en forme d'arbres à crânes andung et de décorations en pahikung.

De nombreux antiquaires, collectionneurs ou musées caressent le rêve de posséder les pièces lui appartenant. Fréquemment, elle reçoit ainsi d'importants visiteurs européens, japonais ou américains. Si la vente de la production courante de textiles ne pose pas de problème à condition d'en obtenir un bon prix, le trésor familial reste en principe intouchable, tout comme le trésor du clan dont elle se considère la gardienne. Toutefois, au fil du temps, certains impératifs financiers lui imposent de déroger aux grands principes. Alors, en premier lieu, les objets en or sont placés au mont-de-piété gouvernemental de Waingapu et, lorsqu'aucune autre solution n'est envisageable, on vend discrètement le textile ou le bijou en or à un intermédiaire local qui le revend par la suite à un antiquaire de Bali. Ce « fragment » du

trésor termine ainsi sa course à l'étranger, dans une grande collection. Signalons à ce propos l'amitié liée entre elle et l'antiquaire de Bali, Verra Darwiko, qui se rend fréquemment à Sumba dans les années 1980. À cette époque, il organise plusieurs expositions de textiles de Sumba à Djakarta, ce qui permet de développer l'exportation des textiles de Rindi vers la capitale. C'est ainsi, dans le cadre de la promotion de sa production artisanale, que Tamu Rambu Yuliana quitte quelquefois Sumba pour se rendre à Bali et à Java.

Toutefois sa vie quotidienne reste confinée à Rindi où elle gère, d'une part, la production artisanale de sa maisonnée, et, d'autre part, le maintien des traditions à l'intérieur de sa communauté. Très active localement, elle visite les riches et les pauvres de son domaine et donne des conseils à propos des mariages, des funérailles, des prières ou des rites marapu. L'une de ses spécialités consiste, par exemple, à trouver des noms adéquats aux nouveaux-nés. Évoquant sa personnalité, Susan Rodgers⁴² témoigne :

Ma brève rencontre avec Tamu Rambu Yuliana m'a laissé le souvenir d'une femme sérieuse et obstinée ; elle semblait tout savoir. En ce qui concerne l'aspect traditionnel des bijoux de Sumba orientale, c'était très probablement vrai. »

LES FUNÉRAILLES DE TAMU RAMBU YULIANA

Introduction

En août 2003, lors d'un séjour prolongé à Bali (Indonésie), j'ai été approché par un noble de Sumba, Umbu Charma, memore d'une des familles princières⁴³ du domaine de Rindi dans la partie orientale de l'île. Il m'annonçait aiors le décès, survenu queiques mois plus tôt, de la célèbre princesse tisserande Tamu Rambu Yuliana et me proposa, en accord avec les autres membres du clan princier, de participer activement à ses funérailles afin d'y collecter le plus grand nombre de documents : observations, photographies et films-vidéo⁴⁴. N'ayant pu, à regret, assister en 1981 aux grandes funérailles du *raja* de Pau, Tamu Umbu Windi Tanangunju, ou à celles du *raja* de Kapunduk, Umbu Nai Wolang, en 1988⁴⁵, j'acceptai cette offre avec enthousiasme ; ces funérailles allaient probablement être parmi les dernières de grande ampieur selon le strict rite *marapu*, la religion locale.

Fig. 23. Le cercue lou raja de Kanatang l'ecouvert d'une étoffe katée est transporte vers son tombée. Pooto de l'altra r

Véritable mémoire vivante, elle joue un rôle discret mais efficace afin que la religion *marapu* reste bien vivante à Rindi. Elle sait que ses propres funérailles seront parmi les dernières à respecter la pompe princière dans toute sa grandeur et le rite *marapu*. Elle les a donc préparées dans le détail allant jusqu'à choisir les objets de son trésor qui l'accompagneront dans l'au-delà. Elle va jusqu'à imaginer et produire le sarong *lau* porté par le *papanggang* qui la représentera symboliquement lors du transport de son corps vers le tombeau (**fig. 22**). De santé très fragile au tournant du XXIª siècle, elle refuse d'aller se faire soigner à Bali. Elle s'éteint paisiblement dans sa maison familiale Uma Penji de Prai Yawang à Rindi au début avril 2003.



Meorges Brequet

Le 28 août 2003:

Réunion à Prai Yawang et veille des funérailles du raja de Kanatang

Après un vol sans histoire de Denpasar à Waingapu, je me rendis à Prai Yawang où je n'étais plus allé depuis près de 10 ans. Rien n'avait vraiment changé, il y faisait toujours aussi chaud et le village donnait une impression de vide, de désert humain. La grande maison de cérémonie Uma Bokulu avait l'air abandonnée. Quelques enfants jouaient et profitaient de mon arrivée pour quémander des présents ; je leur distribuai indifféremment quelques bonbons. On me fit tout de suite comprendre que les enfants des nobles devaient être servi avant les enfants des « esclaves » !

Puis eut lieu mon introduction officielle dans la maison noble Uma Andungu où je partageai la chique de bétel⁴⁶ avec la princesse matriarche du lignage, Tamu Rambu Anamotur⁴⁷, une autre grande tisserande régnant d'une main de fer sur ses huit enfants et ses nombreux petits-enfants, sans compter ses dizaines d'« esclaves »! Son fils aîné, Umbu Laratuka, le camat (préfet : prononcer tjamat) du district, me prit sous son aile pour m'introduire dans la réunion rituelle des hommes du domaine ; celle-ci devait se tenir sous peu dans la maison de cérémonie dont la véranda était déjà noire de monde. Nous nous rendîmes ensuite en délégation aux funérailles du raja de Kanatang, Umbu Rara Lunggi, décédé depuis trois ans. Ces funérailles étaient aussi celles d'une dizaine d'autres membres de la famille du raja dont sa sœur, sa tante et sa mère. Mais avant de pouvoir y participer, je dus m'accoutrer, selon la tradition locale, d'un turban (tiara) ikaté sur la tête, d'une couverture ikatée à dominance bleue (hinggi kawuru) sur les épaules et d'une autre couverture ikatée à dominance rouge (hinggi kombu) sur les hanches. Paré de ces pièces somptueuses, créées et fabriquées par Tamu Rambu Anamotur, je me sentis prêt à joindre la délégation. Quelques heures plus tard, nous arrivâmes à Kanatang, dans la banlieue de Waingapu. La place centrale était bordée de constructions et de tombeaux en béton, mais il restait quelques maisons traditionnelles à fonctions rituelles.

En tant que groupe « donneur » d'épouses, l'une des princesses décédées était originaire de Rindi, nous étions reçus avec de grands honneurs. Notre barde (wunang) et son compère firent une forte impression lors du récitatif des formules de politesse en langage rituel récité le plus rapidement possible. Puis les hommes s'installèrent sur la véranda d'une maison traditionnelle et les femmes, toutes habillées de noir, se regroupèrent à l'intérieur. J'assistai à quelques sacrifices d'animaux et partageai avec le groupe des hommes les quelques morceaux de porc et les montagnes de riz que nous servait notre hôte. C'était l'heure des réunions et des discussions entre les hommes des différents domaines. Comme la nuit serait longue, on mâchait la chique de bétel, on fumait et on buvait entre hommes. J'en profitai pour aller voir les cercueils dans la maison de cérémonie et j'assistai à l'un des derniers repas symboliques du vieux raja mort entouré de ses proches.



Fig. 24. A Sumba orientale, les sacrifices de chevaux font partie intégrante des cérémonies rituelles. Photo de l'auteur.

Le 29 août 2003:

Les funérailles du raja de Kanatang

Depuis le matin défilaient des délégations des différents domaines de l'île avec lesquels le *raja* de Kanatang entretenait des relations sociales dont les plus importantes consistaient à donner ou à recevoir des épouses. Plus les groupes venus lui rendre un dernier hommage étaient nombreux, plus le clan montrait son pouvoir et sa renommée. Selon que ces groupes se considéraient comme « donneurs ou preneurs », ils apportaient, dans le premier cas, des textiles ou/et des cochons ou, dans le deuxième cas, des objets métalliques (or, argent, fer) ou/et des buffles ou/et des chevaux. Comme le clan Ana Mburungu de Rindi était considéré dans ce cas comme « donneur » d'épouses, nous nous devions d'offrir une pile de textiles et des cochons et nous repartions à Rindi avec des chevaux et des *mamuli*.



Plus tard, dans l'après-midi, sous la direction d'un maître des cérémonies dirigeant le rituel à l'aide d'un haut-parleur, on sortait les cercueils (fig. 23) afin qu'ils accomplissent leur dernier voyage vers les nouveaux tombeaux en béton et en carrelage. Les papanggang qui accompagnaient et représentaient les défunts étaient discrets et portaient peu de bijoux en or. Le bruit courrait que certains objets rituels, indispensables selon la tradition, avaient été empruntés à d'autres familles pour l'occasion. Le cortège tournait autour des tombeaux, quelques personnes entraient en transe, les corps étaient installés dans leur nouvelle demeure, puis tout se terminait comme il se doit dans le sang de chevaux et de buffles sacrifiés. Il me restait une impression curieuse où les vestiges de la grandeur passée du domaine de Kanatang s'étaient fondus dans une modernité plus que commune. Je comprends mieux maintenant l'insistance des gens de Rindi à me faire partager les funérailles du raja de Kanatang. C'était pour me démontrer que le domaine de Kanatang n'était pas à la hauteur de ce qui se préparait à Rindi. Les funérailles princières de Sumba peuvent donc être comparées à un « potlatch » des sociétés amérindiennes de la côte nord-est où l'étalement des richesses et de la générosité de l'hôte permet d'accroître son pouvoir symbolique ou politique⁴⁸.

Fig. 25. Le corps de Tamu Rambu Yuliana est installé dans la maison de cérémonie. On le recouvre d'étoffes précieuses. Une échelle en bambou est placée afin de faciliter l'ascension de son âme vers le ciel (en arrière plan). Photo de l'auteur.

Le 30 août 2003:

Le transport des pierres du tombeau de Tamu Rambu Yuliana

Forcé de rentrer à Bali, je ne pouvais assister au transport des pierres tombales de la princesse. Elles devaient être déplacées sur guelques kilomètres, de la carrière qui se trouve dans les collines qui surplombent Prai Yawang jusqu'à la place du village. La pierre supérieure était un gros bloc rectangulaire qui pesait, semble-il, une trentaine de tonnes. Grâce à l'aide des ancêtres marapu, qui étaient invoqués par un barde wunang et un prêtre ama bokul, tout se passait pour le mieux et heureusement, car les accidents sont fréquents. On emploie désormais un camion et le transport rituel de la pierre tombale, tirée par des dizaines d'hommes et roulée sur des troncs de bois, ne s'effectue que sur les derniers mètres. On laisse dans la carrière les quatre pieds déjà taillés du tombeau car le gouvernement exige qu'ils soient maintenant fabriqués en béton afin d'éviter les accidents.

Le 18 octobre 2003:

Le déplacement du corps de Tamu Rambu Yuliana

J'étais de retour à Rindi pour cette importante journée qui marquait le début de la phase finale des funérailles. On sacrifia un cheval (fig. 24) sur la place de Prai Yawang, puis on transporta le corps de la maison familiale Uma Penji jusqu'à la maison de cérémonie Uma Bokulu. La dépouille devait séjourner plusieurs jours à l'intérieur de la maison des ancêtres du clan. Avant l'installation rituelle du cadavre dans la maison de cérémonie (pahadangu), on considérait que Tamu Rambu Yuliana était endormie. Par la suite, elle allait rester tranquillement assise en attendant son enterrement

rejoints par des lattes transversales formant une échelle qui, symboliquement, facilitait l'ascension de l'âme. Son panier, son nécessaire à bétel (tandikapu) et son couteau sabre (kahidi yutu ou leding) étaient disposés à gauche du corps (pour un homme, il s'agirait d'un couteau sabre de type kabiala). Là encore, on assistait à une inversion des règles par rapport aux vivants car le panier à bétel et le couteau sabre se portent généralement à droite. On plaçait dans la salle les différents objets indispensables aux rites, comme les sacs en perles kaluakat et halang ; on installait à l'arrière du corps un échantillon des habits préférés de la défunte au cas où elle aurait l'intention de se changer. À intervalles réguliers, les femmes gémissaient et pleuraient, un comportement que les hommes ne doivent pas imiter. Il fallait maintenant nourrir symboliquement la défunte, ceci matin, midi et soir jusqu'au jour de l'enterrement, à l'aide d'une vaisselle en bois rehaussée de motifs en argent. Les nuits suivantes, les femmes restaient dans la grande salle, elles entouraient et nourrissaient le corps tandis que les hommes se regroupaient sur la véranda pour chanter en l'honneur de la défunte⁴⁹. Entre les chants, les tambours et les gongs résonnaient dans la nuit, un privilège réservé aux funérailles des nobles.

ancêtres marapu. Derrière lui, deux tubes de bambous étaient érigés,

Le 1er novembre 2003:

Les augures pour déterminer la date des funérailles

Il était temps de déterminer une date « auspicieuse » pour les funérailles, alors les hommes du village et leurs commensaux se réunissaient à nouveau. Ce matin-là, on examinait les entrailles de



Fig. 26. La lecture du foie d'un porc par les prêtres ama bokul donne des indications concernant l'avenir de la communauté.

Photo de l'auteur.

en bois recouverte de textiles, face au

pilier principal de la maison, pour le mettre en communication avec les

tubes de leur duodénum. Celui de droite représentait les humains alors que celui de gauche figurait les ancêtres. Si l'un des tubes était différent de l'autre, ce déséquilibre entre les humains et les ancêtres pouvait conduire à une situation problématique ; il fallait alors en tenir compte lors des décisions à prendre. On passait ensuite à la lecture du foie du cochon au cœur duquel les différents lobes représentent soit des personnes soit des événements futurs.

Le 8 novembre 2003 : les ambassades

Dès le matin, sous la direction du vieil *ama bokul* Mutu Pati May, les hommes se réunirent sur la véranda de la maison de cérémonie ; on choisit alors les membres des différentes ambassades qui visiteraient les clans alliés (**fig. 28**). Une ambassade devait toujours accueillir un barde *wunang* spécialiste du *luluku*, une forme de langage rituel déclamé le plus rapidement possible et utilisé lors des négociations ou





De même, lorsqu'une anomalie était remarquée, les mesures appropriées étaient décidées, malgré une interprétation rarement unanime ! En fin de compte, les augures avaient fait pressentir la date du 20 novembre 2003 (**fig. 27**). Rythmée par la musique des gongs et des tambours, la nuit entière était à nouveau consacrée aux chants rituels, en l'honneur de la princesse morte.

des invitations. Le wunang de la délégation, toujours accompagné d'un comparse qui lui faisait écho, était reçu par le wunang de l'invité accompagné de son propre comparse. Ces deux groupes se donnaient la réplique dans une joute oratoire dont sortait vainqueur celui qui avait parlé distinctement et sans erreur le plus rapidement possible. Il fallait aussi préparer les cadeaux, un bijou de type mamuli et une chaîne en métal semblable à un serpent (lulu amahu). Le mamuli représentait l'élément féminin, le luluamahu l'élément masculin ; le tout était enveloppé dans un textile rouge et remis à l'invité par l'ambassade. Je fus admis dans le groupe d'une dizaine de personnes en

route pour Pau (Umalulu); c'était un grand honneur car il s'agissait de l'ambassade la plus importante. En effet, la mère de Tamu Rambu Yuliana étant originaire de ce domaine, nous devions nous y rendre en tant que clan « preneur » d'épouses et rendre hommage au clan « donneur » d'épouses dont la position sociale était toujours supérieure à Sumba. Nous avions renoncé à nous y rendre à cheval et c'est en voiture que nous arrivâmes à Lai Handang, un petit hameau proche

raja Tamu Umbu Ngikku nous reçut avec magnificence. Nous avions droit à un honneur rare : un concert du gamelan Ana Mongu qui se trouvait dans la maison sacrée des ancêtres *marapu*. Après les échanges verbaux rituels, nous offrîmes notre présent et notre invitation, puis la fête pris fin par le sacrifice d'un gros porc que nous nous partageâmes dans la bonne humeur, à l'aide de nombreuses libations alcoolisées.





de Pau où nous devions d'abord inviter un clan secondaire. On nous reçut comme il se doit sur une véranda et nous partageâmes la chique de bétel « de bienvenue ». Le wunang local et son comparse, qui devaient nous recevoir, tardaient à venir... La tension montait et l'on frôla l'incident. Malgré notre impatience nous nous devions de rester calme. Heureusement, après plus d'une heure d'attente, ils se présentèrent et tout se déroula comme prévu. Enfin, il nous était désormais permis de nous rendre chez le clan princier de Pau (Umalulu) où le

Fig. 27. Pendant la durée de l'exposition de la dépouille princière, trois repas symboliques lui sont servis chaque jour. Photo de l'auteur.

Fig. 28. Le grand prêtre ama bokul *Mutu Pati May prépare et répartit les présents des différentes ambassades.* Photo de l'auteur.

Fig. 29. La « belle jeune fille » dite mayutu kapu luri tombe en transe avant le déplacement du corps. Photo de l'auteur.

Le 20 novembre 2003:

L'enterrement de Tamu Rambu Yuliana

Le grand jour de l'enterrement (taningu) était arrivé, une partie des délégations princières des autres domaines était déjà sur place depuis la veille au soir. Le corps de la défunte avait été entouré toute la nuit par une cohorte de femmes en pleurs ; on avait déjà sacrifié plusieurs chevaux en l'honneur des ancêtres marapu.

Au petit matin, le *raja* Umbu Kanabundaung innova : en premier lieu, il fit faire un portrait « officiel » de sa famille en grande tenue, une aubaine pour les nombreux photographes présents, puis il exposa aux invités la partie du trésor sacré qui allait être utilisée lors des funérailles. Cette mise en valeur de la richesse du clan devait répondre aux bruits divers selon lesquels certains objets auraient disparu depuis la mort de Yuliana. Il fallait montrer aux yeux de tous que le clan Ana Mburungu restait un des plus riches de l'île.

Fig. 30. En présence de la dépouille, les femmes doivent régulièrement exprimer leur tristesse, un comportement qui atteint son paroxysme lorsque le corps est emporté vers son tombeau. Photo de l'auteur.

Fig. 31. Au milieu de la foule des invités, le cortège funèbre se dirige vers le tombeau. Photo de l'auteur





Au cours de la journée, les différentes délégations, hommes et femmes en groupes séparés, purent se reposer dans les maisons où on leur offrait la chique de bétel. Ils défilèrent ensuite, accompagnés des animaux qu'ils avaient apportés en cadeau, jusqu'à la maison de cérémonie dans laquelle les femmes pénétrèrent et participèrent aux pleurs. Les hommes restèrent sur la véranda alors que le wunang et son comparse se rendaient à l'intérieur. Là, ils devaient discourir devant le wunang de Rindi et son comparse et leur remettre les présents traditionnels selon que le groupe invité se considérait comme « donneur ou preneur » d'épouses vis-à-vis du clan hôte ; ultérieurement, ils recevraient une contre-prestation. Une fois la visite terminée, les délégations partirent se reposer dans une autre maison où des victuailles leur étaient apportées en attendant l'enterrement.

Vers midi, le village et sa place étaient noirs de monde, la plupart des délégations traditionnelles étaient présentes, ainsi que les habitants du domaine et des villages voisins. On dénombrait de nombreux invités officiels, des curieux et quelques touristes⁵⁰. Les animaux (buffles, chevaux, cochons) apportés comme présents et rassemblés étaient protégés du soleil à l'arrière des maisons ou dans des parcs à bestiaux. Leurs cris se mêlaient aux sons des tambours et des gongs. Le temps était beau et sec malgré la pleine saison des pluies. Alors, pour éviter une trop grande dispersion de la poussière, la place était arrosée à l'aide de camions citerne. Il manquait encore quelques délégations qui faisaient une entrée remarquée comme celle de Tabundung Paraing Kareha avec à sa tête le *raja* Oemboe Nai Luta ou, la plus importante de toutes, celle de Pau (Umalulu) conduite par le *raja* Tamu Umbu Ngqiku.

Plus tard, en fin d'après-midi, on perçut une grande agitation du côté de la véranda attenante à la maison de cérémonie. Les quatre papanggang et leurs assistants s'y étaient placés au milieu d'un important groupe de personnes qui allait les aider à s'habiller ; parmi ceux-ci se trouvaient les membres d'un clan local d'hommes libres, Tau Uma Paterangu, chargés de fixer leurs turbans. La tension était telle

qu'un groupe de policiers dut former un cordon de sécurité et empêcher les invités de s'approcher de la véranda. L'habillage des papanggang, à la manière des morts, semblait un moment magique. On imaginait leur transformation, de l'esclave au substitut de la défunte et certains tombaient dans un état second au fur et à mesure qu'ils endossaient les attributs de leur fonction rituelle. Une fois habillés et couverts d'or, les papanggang étaient présentés aux invités qui les mitraillaient avec leurs appareils photo. Ils se rendaient ensuite à l'intérieur pour méditer près du corps de la princesse à qui l'on servait son dernier repas. A ce moment précis, une partie des papanggang ainsi que la jeune fille dite yutu kapu luri étaient déjà entrés en transe (fig. 29). Pendant ce temps, à l'extérieur, on préparait et décorait les deux chevaux qui prenaient part à la procession.

Soudain, un groupe de quatre chevaux et quatre buffles fut sacrifié devant la maison de cérémonie. L'enterrement proprement dit (taningu) pouvait commencer. A l'intérieur, alors que toutes les femmes redoublaient de cris et de pleurs (fig. 30), un groupe d'hommes se saisit du corps de la princesse, entouré d'étoffes. Mais cet enlèvement n'allait pas sans peine car les parentes de la défunte se pressaient vers son corps et essayaient, dans des adieux déchirants, de le retenir ou, pour le moins, de le toucher une dernière fois. La jeune fille dite yutu kapu luri sortit la première, entourée et soutenue par d'autres femmes ; elle tenait le panier à bétel et le couteau sabre de la princesse. Son assistante portait un plat, un métal contenant des ingrédients pour la chique de bétel ainsi gu'un bol en métal destiné à l'onquent de coco et une bouteille de verre emplie d'huile de coco. Le plat était placé sur un textile rouge d'origine indienne qui recouvrait une jupe décorée⁵¹ (lau). Selon un informateur de Forth (1981)⁵², l'onguent et l'huile représentaient les fluides corporels de la défunte alors que le plat en métal et les textiles évoquaient son âme.

La famille proche de la princesse sortit à son tour de la maison de cérémonie. L'épouse et les filles du *raja* étaient en pleurs et c'est à ce moment-là que le demi-frère de la défunte, le *raja*, entra aussi en transe *haranga*. De cette manière il accompagnait l'âme de sa demi-sœur le plus longtemps possible avant la séparation finale. Puis les *papanggang* soutenus par des assistants sortirent aussi. Celui qui devait parcourir, à cheval, le trajet jusqu'au tombeau, enfourcha par la gauche sa monture décorée ; encore un signe d'inversion par rapport aux vivants car on devait monter un cheval par la droite.

Enfin le corps de la princesse apparu. Une fois la porte franchie, tout se passa assez vite. La procession se mit rapidement en route ; elle était déjà devancée par la jeune fille dite *yutu kapu luri* et son assistante qui se dirigeaient près du tombeau, puis par le *papanggang* à cheval, accompagné d'un assistant qui tenait un parasol rouge (fig. 31); celui-ci était suivi du second cheval sans cavalier accompagné d'un assistant qui tenait un parasol jaune. A la suite, le corps de la princesse était porté par une dizaine d'hommes, accompagnés par les autres *papanggang*.



Fig. 32. Le caveau étant refermé et les animaux sacrifiés, le cortège funèbre retourne vers la maison de cérémonie Uma Bokulu. Photo de l'auteur.

Une fois arrivé sur place, le papanggang qui était à cheval monta sur la pierre supérieure du tombeau avec ses assistants, les autres restèrent au sol près de la sépulture. La plupart était toujours en transe. Alors quelques hommes installèrent le corps dans le tombeau, puis on y ajouta d'autres textiles et des objets précieux. Rassemblées autour de la dépouille, les femmes continuaient à gémir et à pleurer. Lorsque tout fut prêt, les hommes firent glisser, à l'aide d'une grosse corde, la lourde pierre qui scellait le caveau, la protégeant du soleil et des pillards. Sur cette pierre, des femmes installèrent le plat en métal et les objets rituels, puis elles dispersèrent sur la pierre tombale plusieurs chiques de bétel en offrande à la défunte. Un rituel qui allait se répéter chaque jour jusqu'à la fin de la période de deuil. Autour du tombeau, on avait placé de nombreux chevaux et buffles, maintenant sacrifiés; cette orgie de sang permettait de transporter l'âme de la défunte vers le pays des morts.

A la tombée de la nuit, le cortège, composé des *papanggang* et des chevaux, reprit le chemin de la maison de cérémonie (**fig. 32**). Une fois arrivés à l'intérieur, les participants recouvrirent leurs esprits car plusieurs étaient encore en transe. Les bijoux et les habits de cérémonie regagnèrent leur coffre pour rejoindre le trésor. Une partie des invités s'en allait, les autres retournaient dans les lieux d'accueil qui leur avaient été assignés. Au cours de la soirée, des dizaines de porcs offerts par le clan hôte ou apportés par les invités furent sacrifiés. La viande devait rassasier les invités dans un grand repas bien arrosé ; la fête se termina très tard dans la nuit.

Les jours suivants, d'autres rituels⁵³, auxquels je n'assistai pas, car j'étais déjà rentré à Bali, étaient accomplis. La période de deuil fut considérée comme achevée quelques jours plus tard, ce qui permit à l'âme de Tamu Rambu Yuliana d'entamer la dernière phase de son voyage a princesse tisserande de Rindi prenait place parmi les ancêtres marapu du noble clan Ana Mburungu⁵⁴.

Epilogue

De retour à Sumba un mois après l'enterrement, je me rendis à Rindi à la demande du *raja* et de son épouse. Prai Yawang, le village rituel, était redevenu désert et silencieux mais je fus ébloui, dès mon arrivée sur la place centrale, par l'imposante masse blanche, presque aveuglante sous le soleil tropical, du tombeau de Tamu Rambu Yuliana. Si, par sa personnalité, elle avait dominé de son vivant le domaine de Rindi, on pouvait constater qu'une fois enterrée, elle dominait l'espace sacré de Prai Yawang par son imposant tombeau. Quant à son âme, elle avait progressé dans son dernier voyage vers le pays des morts et elle deviendrait bientôt un esprit ancestral *marapu*, protégeant à jamais son lignage et son domaine. Cette protection sera-telle suffisante pour garantir la pérennité de la religion *marapu* et des anciennes traditions ? Que vont devenir Rindi et son trésor maintenant que sa farouche gardienne a disparu ?

Son jeune demi-frère, l'actuel raja Umbu Kanabundaung, qui a assumé les dépenses de ces funérailles spectaculaires et coûteuses⁵⁵, doit désormais faire face à des choix douloureux. Il n'a que des filles, au nombre de cinq, et doit donc songer à leur donner la meilleure éducation possible dans les universités de Bali ou de Java afin de sauvegarder leur future indépendance financière et intellectuelle ; mais tout cela coûte fort cher. En conséquence de cette lignée exclusivement féminine, le trésor devra rejoindre petit à petit les familles des futurs époux de ses filles : sa dispersion est donc programmée ! Quant à son domaine agricole qui comprend de nombreuses rizières irriguées, il aurait besoin d'investissements importants afin d'augmenter sa productivité ce qui permettrait de mieux nourrir la population locale qui baigne encore dans la pauvreté et le sous-développement⁵⁶.

D'un autre côté, son épouse Tamu Rambu Hamu Eti, une femme remarquable, diplômée d'une université javanaise, fille du célèbre *raja* de Pau (Umalulu) Tamu Umbu Windi Tanangunju, aimerait arriver à

maintenir le haut niveau de qualité de production de textiles traditionnels que sa petite unité familiale continue à fabriquer selon les techniques anciennes⁵⁷. Elle connaît bien la problématique posée par la vente ou non d'un trésor de famille : après la mort de son père, son oncle le nouveau raja de Pau (Umalulu) Tamu Umbu Ngikku a vendu l'ensemble du trésor familial, partie la plus sacrée comprise⁵⁸. On songe aussi à un petit musée qui témoignerait de la grandeur passée du village et permettrait d'attirer les touristes encore assez rares à Sumba. Alors, que va-t-on garder, que va-t-on vendre ? Après mûre réflexion, on décide de se défaire des textiles tissés de la main même de Tamu Rambu Yuliana, ses plus belles créations, mais aussi d'une partie des textiles anciens qui se trouvent encore dans le trésor⁵⁹. S'il reste plusieurs objets rituels en or ou en perles de même type, on garde le plus représentatif et l'on se sépare des autres. C'est un moment difficile mais une transition vers la modernité est indispensable si l'on veut espérer une vie meilleure pour ses enfants. Ceci ne peut se faire sans capital, encore ne faut-il pas vendre son âme et dilapider rapidement cette rentrée d'argent une fois qu'elle aura été réalisée! Mes conseils se borneront à insister d'une part sur l'importance de vendre les objets le plus cher possible, au vu des conditions du marché, et d'autre part à essayer de ne vendre qu'à un petit nombre d'acheteurs (l'idéal serait un collectionneur unique qui deviendrait à son tour le gardien du trésor) afin d'éviter une trop grande dispersion de ce patrimoine. L'avenir nous révélera si cette stratégie a été ou non un succès et si la famille du raja de Rindi a réussi grâce à ces ventes son entrée dans la modernité.

Quant à Tamu Rambu Yuliana, son nom restera attaché à sa défense de la religion marapu, à son combat pour le maintien des arts traditionnels, à sa créativité artistique dans la production d'étoffes de grande qualité, à son imposant tombeau et aux souvenirs que ses grandes funérailles laisseront dans la mémoire collective⁶⁰.

BIOGRAPHIE

Diplômé en biologie et écologie humaine de l'université de Genève, Georges Breguet a effectué depuis les années 1970 de nombreuses missions scientifiques en Indonésie dont une importante étude sur les habitants de Tenganan, un village balinais célèbre pour sa production d'étoffes. Devenu collectionneur de textiles, il a été commissaire de plusieurs expositions, en Suisse et en France, consacrées aux arts de l'archipel indonésien.

BIBLIOGRAPHIE

ADAMS (Marie Jeanne), *System and Meaning in East Sumba Textile Design: A Study in Traditional Indonesian Art*, Yale University, Southeast Asia Studies, Cultural Report N° 16, New Haven. 1969.

ADAMS (Marie Jeanne) & Forshee (Jill) (éds), *Decorative Arts of Sumba*, Amsterdam and Singapore, Pepin Press, 1999.

ADAMS (Ron), *The Megalithic Tradition of West Sumba*, Simon Fraser University, Burnaby, 2004

BETKE (Friedhelm), RITONGA (Hamonangan), Managers of Megalithic Power: Toward an Understanding of Contemporary Political Economy in East Sumba, Jakarta, BPS – Statistics Indonesia, 2002.

BREGUET (Georges) (éd), Kriss & Sarong. Masculin et Féminin dans l'archipel indonésien, Nice, musée des arts asiatiques, 2002.

BÜHLER (Alfred), Sumba-Expedition des Museum für Volkerkunde und Naturhistorishen Museums in Basel, Basel, Verhandlungen der Naturforschenden Gesellschaft, 1951 et 1953, No 62, p. 191-217, 267-302, No 64, p. 255-301.

DJAJASOEBRATA (Alit), HANSSEN (Linda), ■ Sumbanese Textiles » in Adams (M. J.) & Forshee (J.) (éds), *Decorative Arts of Sumba*, Amsterdam & Singapore, Pepin Press, 1999, p. 53-153

FORSHEE (Jill), « Unfolding Passages: Weaving Through the Centuries in East Sumba » in Adams (M.) & Forshee (J.) (éds), 1999, p. 31-51.

FORTH (Gregory L.), Rindi. *An Ethnographical Study of a Traditional Domain in Eastern Sumba*, N° 93, La Haye, Verhandelingen van Het Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde. 1981

in Breguet (G.) (éd), Nice, 2002.

GUELTON (Marie-Hélène), « Use of the Pahudu String Model. Lau Pahudu Weaving from East Sumatra, Indonesia » in *Through the Thread of Time. Southeast Asian Textiles. The James H W Thompson Foundation Symposium Papers.* Ed. By Jane Puranananda, Bangkok, The James H. W. Thompson Foundation, 2004, p. 47-65.

HOLMGREN (Robert), SPERTUS (Anita E.), Early Indonesian Textiles from Three Island Culture. Sumba, Toraja, Lampun, New York, Metropolitan Museum of Art, 1989.

HOSKINS (Janet), « Art and Cultures of Sumba » in Barbier (J.P.) & Newton (D.) (éds), Islands and Ancestors. Indigeneous Styles of Southeast Asia, New York & Genève, Metropolitan Museum of Art, musée Barbier-Mueller, 1988.

______, « Sumba », in Newton (D.) (éd.), Arts des Mers du Sud. Indonésie, Mélanésie, Polynésie, Micronésie, Paris, Adam Biro, 1998, p. 114-123.

KHAN MAJLIS (Brigitte), Gewebte Botschaften - Indonesische Traditionen im Wandel.

Wowen Message - Indonesian Textile Tradition in Course of Time, Hildesheim, Roemer

Museum, 1991.

KAPITA (Oemboe Hina), *Kamus Sumba | Kamberra – Indonesia*, Ende, Flores, Arnoldus, 1982

LANGEWIS (Laurens), WAGNER (Frits A.), *Decorative Art in Indonesian Textiles*, Amsterdam, C. P. J. van der Peet. 1964.

MOSS (A. G. Laurence), Art of the Lesser Sunda Islands: A Cultural Resource at Risk, San Francisco, San Francisco Craft & Folk Art Museum, 1986.

WARMING (Wanda) & GAWORSKI (Michael), *The World of Indonesian Textiles*, London, Serindia Publications. 1981.

YOSHIMOTO (Shinobu), Okada Collection: Ikat, Osaka, Heibonsha, 1996.

REMERCIEMENTS

Cet article n'aurait jamais pu voir le jour sans l'aide généreuse du musée Barbier-Mueller et de son fondateur M. Jean Paul Barbier-Mueller. Ce récit doit aussi beaucoup aux travaux universitaires des chercheurs qui ont fait connaître Sumba et Rindi. Un merci particulier au Df Gregory Forth, au Df Monni Adams, au Df Danielle Geirnaert et au Df Jill Forshee pour leur amabilité et leurs encouragements.

NOTES

- 1. On trouve un bon résumé de l'ethnographie de Sumba orientale dans Adams (1999).
- 2. La langue, de type austronésien, parlée dans la partie orientale de Sumba est le Kambera. Pour la graphie des termes locaux utilisés dans cet article, nous avons consulté Kapita (1982) et Forth (1981). En cas de différences avec la graphie que nous suggéraient nos informateurs locaux, nous avons choisi la forme actuellement en usage à Rindi.
- **3.** On trouve peu de rizières irriguées à Sumba orientale mais on peut souligner un important développement de cette technologie agricole dans la région de Melolo, proche de Rindi. Certaines de ces rizières appartiennent au *raja* de Rindi.

- **4.** Betke & Ritonga (2002 & 2004). Ces rapports sont disponibles sur les sites Internet: www.gtz-asia online.org/HDP/Lib.nsf/03320CA2OFOB923D847256D2B00227BACA/
 \$FiLE/I%201.7%20-%20Political%20Economy%20East%20Sumba%20-%20Betke.pdf et www.rcpm.net/files/pdf/Who_Are_The_Poor_In_East_Sumba.pdf
- 5. Une essence qui avait pratiquement disparu de l'île au début du XX^e siècle.
- 6. Ce sont les biens meubles que l'on trouvait dans les trésors des familles nobles.

 Remarquons que la grande majorité de ces objets ont, d'une part, fini dans les tombeaux des personnages importants de la noblesse où pour l'instant ils reposent en paix, ou, d'autre part, été échangés (plus exceptionnellement volés) contre des avantages, des biens ou de l'argent liquide et exportés à Bali ou à Jakarta (Batavia au temps de l'administration coloniale), puis à l'étranger, pour finir dans les musées ou les collections privées.

 Ces transactions d'objets à haute valeur artistique eurent lieu en deux vagues.

 Premièrement, lors de la période coloniale, entre 1910 et 1950, il s'agissait surtout de textiles de qualité dit kain raja et d'objets à caractère ethnographique. Deuxièmement, depuis les années 1970 à nos jours, il s'agissait toujours de textiles mais aussi d'objets en or, en perles, en bois et en pierre. Ces achats ont été souvent le fait de marchands chinois et arabes originaires de Sumba et ayant un magasin d'antiquités à Bali, mais aussi de marchands d'art et des collectionneurs originaires d'Europe, d'Amérique ou du Japon venus sur place. Au sujet de cette première vague, on peut consulter :
- Djajasoebrata & Hanssen (1999) concernant la collection Wielanga, récoltée sur place à Sumba au début du XX^e siècle ; cette collection se trouve au musée d'ethnographie actuellement « Wereldmuseum (World Arts Museum) » de Rotterdam .
- Nieuwenkamp (1927) concernant la collection récoltée sur place à Sumba par cet artiste voyageur ;
- Langevis & Wagner (1964) concernant les textiles de Sumba du musée des Tropiques d'Amsterdam ainsi que ceux de la collection de Langewis ;
- van Brakel, van Duuren & van Hout (1996) concernant les textiles de Sumba de la collection Tillmann du musée des Tropiques d'Amsterdam ;
- Bühler (1951 & 1953) concernant l'importante collection récoltée sur place à Sumba en 1949, près de 6'000 objets dont plus d'une centaine de textiles , cette collection se trouve au musée d'ethnographie actuellement musée des cultures de Bâle.

Au sujet de cette deuxième vague, on peut consulter

- Rodgers (1985) pour les objets en or de Sumba de la collection d'ornements et de bijoux ethniques de l'Insulinde du musée Barbier-Mueller ; cette collection se trouve maintenant au musée du Quai Branly à Paris ;
- Holmgren & Spertus (1989) pour les textiles de Sumba de leur collection qui se trouve partiellement à la « National Gallery of Australia » à Canberra ;
- Khan Majlis (1991) pour les textiles de Sumba de la collection Luth ;
- Yoshimoto (1996) pour les textiles de Sumba de la collection Okada.

La problématique de l'érosion de la culture matérielle dans les petites îles de la Sonde a été analysée par Moss (1986 & 1994). Pour mieux comprendre l'impact de ces changements sur la société sumbanaise, il faut lire Forshee (1999 & 2001). En 2004, dans la partie orientale de Sumba, il ne restait plus qu'un petit reliquat d'objets culturels de valeur en possession des familles nobles, la principale exception étant le trésor de Rindi

- 7. Un bon résumé des connaissances actuelles de la préhistoire et protohistoire locales peut se trouver dans Adams (2004).
- **8.** L'existence d'une classe d'esclaves *ata* est démontrée à Rindi dès le XVIII^e siècle (Forth 1981, p. 217). La législation coloniale hollandaise et particulièrement indonésienne n'ont jamais reconnu ce type de statut social traditionnel. Il n'existe officiellement à Sumba que des citoyens libres, l'esclavage étant puni par la loi. Toutefois, lors des cérémonies, les descendants des anciens esclaves *ata* qui continuent pour la plupart de vivre dans les maisons nobles remplissent les rôles rituels auparavant réservés à leurs ancêtres.
- **9.** La christianisation de l'île, principalement menée par l'Eglise Calviniste Hollandaise, a commencé au début du XX^e siècle. On peut estimer qu'actuellement les chrétiens représentent la moitié de la population d'origine locale où l'on note un fort développement des sectes protestantes de type pentecôtiste. Les habitants du domaine de Rindi et plus spécialement sa classe noble, sont encore dans leur très grande majorité des adeptes de la religion maraqui.
- **10.** Le dualisme masculin-féminin dans l'archipel indonésien a été le thème d'une exposition récente dont l'auteur de cet article était le commissaire scientifique (Breguet 2002). On trouve aussi dans ce catalogue une analyse par Geirnaert (2002) de cette forme de dualisme dans les cultures de Sumba.
- **11.** Pour une description plus complète des mythes fondateurs à Rindi, voir Forth (1981, p. 89-94).
- **12.** Dans le reste de Sumba, les activités religieuses se font sous la direction de *ratu*, une charge liée à certains clans qui font le pendant au pouvoir temporel exercé par les clans nobles *maramba*. Forth (1981, p. 237-249).
- **13.** D'une manière générale, pour une étude exhaustive de Rindi, il faut toujours se référer à la grande monographie de Forth (1981).
- 14. Forth (1981, p. 10-13).
- **15.** Le *kanatar* est une chaîne, celle à laquelle il est fait allusion ici est en or et mesure plusieurs mètres ; elle fait toujours partie du trésor de Rindi.
- 16. Une décoration hollandaise qu'il portait sur la poitrine.
- 17. Appelé Umbu Wunggi Keimaraku (dit Umbu Kudu) par Forth (1981, p. 422).
- **18.** Par exemple, en 2003, le poste de *camat* (préfet de district) était occupé par Umbu Laratuka, un membre du lignage de la Uma Andungu.
- **19.** Pour une analyse illustrée plus complète de l'art à Sumba, voir Hoskins (1988 & 1998). En ce qui concerne l'art textile, voir Adams (1969), Warming & Gaworski (1981), Holmgren & Spertus (1989), Geirnaert (1989 & 2002), Adams & Forshee (1999), Forshee (2001) et pour les objets en or, voir Rodgers (1985).
- **20.** Forth (1981, p. 23-44). Pour une excellente illustration d'une maison traditionnelle, voir Forth (1998).
- 21. Les statues originelles ont été remplacées, il y a une vingtaine d'années, par des statues de formes plus symboliques. Quant aux bijoux de la grande maison traditionnelle, ils ne sont plus exposés sur le toit depuis de nombreuses années. Toutefois, en 2004, ils étaient encore en possession du clan qui discutait de leur éventuelle cession, l'argent ainsi récolté devant servir à la réparation de la maison. Signalons encore que des objets décorés en bois parmi lesquels un chandelier qui faisait partie du mobilier de la maison de cérémonie, mais dont l'usage avait été abandonné, ont été vendus ces dernières années.

- 22. Voir Rodgers (1985, p. 174, fig. 31).
- **23.** La technique décorative *pahikung* aussi appelée *pahudu* est la grande spécialité de Pau (Umalulu) mais il faut se rappeler que les *rajas* de Rindi épousaient des femmes provenant de Pau il n'est dès lors pas étonnant que cette technique soit aussi bien maîtrisée à Rindi, voir Guelton (2004).
- 24. Pour une analyse complète de ces transformations, voir Forshee (1999 & 2001).
- 25. Pour une description de ces bijoux et ornements ainsi que leurs usages voir Rodgers (1985).
- 26. Forth (1981, p. 94-98).
- 27. Rodgers (1985, p. 174-175).
- **28.** Un rouet ancien montrant deux figures représentant un couple *marapu* qui appartenait au trésor de Rindi et qui était auparavant utilisé par les princesses pour filer le coton destiné à fabriquer les étoffes devant être données à leurs futurs époux se trouve actuellement dans une collection américaine car il avait été vendu par Tamu Rambu Yuliana à un antiquaire indonésien dans les années 1980; il est illustré dans Brequet (2002, p. 15).
- 29. Forth (1981, p. 61).
- 30. Forth (1981, p. 182).
- 31. Témoignage d'un policier recueilli par l'auteur.
- **32.** On trouve une description très complète des rites funéraires à Rindi dans Forth (1981, p. 171-213).
- **33.** Les actions directes sur le corps du décédé afin de l'empêcher de se décomposer rapidement sont encore tenues secrètes.
- **34.** Appelé *ruhu banggi* par Adams (1969, p. 88) et Forth (1981, p. 171) ou *rohu banggi* par Warming & Gaworski (1981). La bande *rohu banggi* enroulée sur le corps du défunt est plus courte que celle que portera le *papanggang* lors des funérailles et qui peut mesurer jusqu'à 12 mètres de long. Auparavant, ces bandes tissées mais non ikatées servaient à protéger le corps des cavaliers lors de leurs expéditions guerrières et plus particulièrement celui du *kaboran*, le leader des guerriers lui conférant ainsi l'invulnérabilité (Adams 1969, p. 154). Toutefois depuis les années 1930, il est apparu une nouvelle tendance qui a consisté à ikater partiellement ou pleinement ces longues bandes. On trouve une description de la plus célèbre d'entre-elles, qui était en possession de la famille du *raja* de Tabundung, dans Warming & Gaworski (1981, p. 79) ainsi qu'une illustration dans Yoshimoto (1996, p. 83, fig. 145). Geirnaert (1989, p. 76) discute de l'origine de ces bandes ikatées et conclut qu'il s'agit surtout d'une production à usage touristique, une opinion qui devrait être nuancée par l'indiscutable authenticité rituelle de certaines étoffes ikatées de ce type examinées par l'auteur.
- **35.** On trouve dans la littérature plusieurs graphies pour ce nom : *papangga, pahapang-gangu* ou *papanggangu*. Forth (1981, p. 496) qui utilise la graphie *papanggangu* en donne la définition suivante : « gardien spécialement habillé d'un corps noble ».
- **36.** D'après Forth (1981, p. 197), à Rindi, il s'agit d'esclaves d'un clan noble ou alors d'hommes libres d'un rang inférieur mais pour les funérailles princières, ce sont toujours des esclaves qui sont utilisés.
- **37.** Forth (1981, p. 459) écrit que, selon la mémoire collective, lors de l'enterrement du dernier *raja* gouvernemental, dans les années 1960, son cheval était, lui aussi, entré en transe.
- **38.** Voir la description du rite *kawarungu* dans Forth (1981, p. 196-197). Il note que cette

structure provisoire construite sur le tombeau dans laquelle les *papanggang* doivent résider, durait autrefois une quinzaine de jours. Toutefois, à la suite de l'enterrement du dernier *raja* de Rindi, Forth (1981, p. 459) note que cette structure était restée en place plusieurs années.

- **39.** Voir la description des cérémonies *banjalu wai mata* dans Forth (1981, p. 185-187) et *pahili mbuala* dans Forth (1981, p. 189-190).
- **40.** Un *hinggi* de la collection Tillmann, conservé au musée des Tropiques d'Amsterdam (No Inv. 1172-1101), acquis avant 1940, donc antérieur à la production de Tamu Rambu Yuliana, présente lui aussi cette disposition de type *pagisore*.
- **41.** Rodgers (1985, p. 54, fig. 50 & 171, fig. 126).
- 42. Rodgers (1985, p. 171).
- **43.** Membre du lignage de la maison Uma Andungu, Umbu Charma est un des seuls nobles de Rindi à parler correctement l'anglais car il a vécu longtemps à Bali dans le milieu des antiquaires. C'est un personnage attachant doublé d'un excellent connaisseur des rites et des traditions de son domaine dont il a photographié les nombreuses cérémonies. Il a été pour l'auteur un informateur incontournable et un ami ; qu'il soit ici sincèrement remercié pour son aide sans laquelle cet article n'aurait jamais pu voir le jour. Sa personnalité ambiguë navigant entre le monde traditionnel de Sumba et la modernité marchande de Bali, ainsi que celles d'autres membres du domaine de Rindi, ont été décrites dans Forshee (2001, p. 85-107).
- **44.** Ces prises de vue vidéo ont toutes été faites en 2003, le 18 octobre par Lini Moertiono, le 1er novembre par Nicolas Millet, le 8 novembre par l'auteur et le 20 novembre par Patrick Olivier et l'auteur. Que toutes ces personnes trouvent ici les vifs remerciements de l'auteur pour leur travail et leur patience dans des conditions de tournage passionnantes mais difficiles.
- **45.** Ces funérailles ont été filmées par Janet Hoskins et Laura Scheerer Whitney qui en ont fait un documentaire intitulé : Funeral of the Raja of Kapunduk, East Sumba, Indonesia, 1988.
- **46.** A Sumba, la chique de bétel, présentée dans un panier en sparterie, consiste en fruits de bétel *Piper betle (L.)* de forme oblongue à connotation masculine et en noix d'arec *Areca catechu (L.)* de forme ronde à connotation féminine ; le tout est additionné de poudre de chaux. Les hommes adultes portent un sac à bétel (kalumbut) et les femmes adultes possèdent un panier à bétel (*mbula hapa*). Le port de ces objets est obligatoire si on quitte son domicile ou dans les occasions formelles. Ces objets sont le pendant d'un autre objet que l'on doit obligatoirement porter lors des sorties, le sabre *kabiala* pour les hommes et le couteau sabre *kahidi yutu* ou *leding* pour les femmes.
- **47.** Son époux Umbu Makapaki est décédé en 1992, c'était un des hommes forts de Rindi car il était le chef de la maison noble Uma Andungu et le petit cousin de l'ancien *raja*Umbu Hapu Hambandina. Au sujet des différentes branches du clan Ana Mburungu, voir Forth (1981, p. 85-107). Ses funérailles ont eu lieu en 1995 et ont été filmées par une équipe allemande sous la direction d'Astrid Dermutz qui en a fait un documentaire intitulé : *Sumba* Frinnerungen an den rituellen Tod.
- **48.** Remarquons que ces grandes funérailles (Kanatang et Rindi) ont eu lieu lors de la campagne électorale indonésienne de 2003. Le renouvellement des autorités du parlement du *kebupaten* (département) de Sumba orientale a donné lieu à une campagne électorale

agressive et disputée dans laquelle les familles princières ont joué un rôle prépondérant. Les réunions des familles princières lors de ces funérailles ont donc permis de consolider d'anciennes alliances ou d'en forger de nouvelles en vue de cette importante élection locale.

- 49. Selon Kapita, cité par Adams (1969, p. 160), il y a quatre types de chants lors des funérailles :
- a. Le récit de l'origine des ancêtres marapu ;
- b. La généalogie de la personne décédée ;
- c. L'histoire de la vie de la personne décédée
- d. Le récit du voyage des morts dans l'au-delà.
- **50.** Au-delà des domaines invités dans le cadre des relations traditionnelles de parenté, d'alliance et de pouvoir, le clan a dû tenir compte dans ses invitations des relations nouées dans le cadre plus moderne de l'administration et du pouvoir politique actuel. Par exemple, le *bupati* (régent) de Sumba orientale, un lointain cousin, n'a pas été invité qu'en qualité de spectateur. Il n'aurait pas eu le droit de participer aux cérémonies rituelles pour des raisons familiales complexes. Les relations d'affaires du clan ont elles aussi été conviées comme spectateurs et c'est pourquoi on a pu noter la présence de plusieurs personnalités de Waingapu d'origine chinoise ou arabe dont deux antiquaires établis à Bali, Kinga Laurens et Filemon Koweho. On a noté aussi la présence d'invités indonésiens dont une équipe de la chaîne de télévision RCTI qui a fait une émission documentaire sur ces funérailles ainsi que quelques journalistes et photographes. Les visiteurs étrangers étaient une petite douzaine dont les animateurs de la fondation « Threads of Life » Jean Howe et William Ingram, l'historien Jean Couteau, l'antiquaire de Singapour Georgia Kan et l'expert international en art indonésien Thomas Murray.
- 51. S'il s'était agi d'un défunt, cette étoffe aurait été de type hinggi.
- **52.** Forth (1981, p. 183).
- **53.** Le lecteur intéressé trouvera dans Forth (1981, p. 171-213) une description très complète de l'ensemble des différents rituels funéraires.
- **54.** On trouve dans Forth (1981, p. 204) une carte du trajet accompli par l'âme des morts iusqu'à leur retour à l'étage supérieur de la maison traditionnelle du clan.
- **55.** Une estimation de ces dépenses se situe aux alentours de 30 000.- USD, sans compter les échanges de présents rituels et l'immobilisation définitive des objets précieux qui ont été laissés dans le tombeau.
- 56. Betke & Ritonga 2002 & 2004.
- **57.** On peut voir des exemples de cette production sur le site Internet de la Fondation
- « Threads of Life »: http://www.threadsoflife.com/sumba.html
- 58. A ce sujet, voir le commentaire de Rodgers (1986, p. 175).
- 59. On continuera à produire des doubles de ces étoffes dans le cadre de l'atelier familial.
- **60.** Ce récit, les photographies et le film vidéo qui l'accompagnent, sont dédiés à la population de Rindi dans l'espoir qu'ils serviront à préserver la mémoire de Tamu Rambu Yuliana, du domaine de Rindi et de ses traditions.





Situles en bronze de Dông Son

La culture de Dông Son évoque l'idée d'une civilisation du bronze représentative de l'Asie du Sud-Est continentale. Cette civilisation porte le nom d'un village ancien qui borde la rivière Mā, près de la ville de Thanh Hoa, au nord du Vietnam actuel. Lors d'une inondation en 1924, les paysans du village ont découvert dans des tombes anciennes un nombre d'objets en bronze recouverts d'une patine verte (**fig. 2**). Jusqu'alors, les chercheurs du monde entier considéraient cette région dans ses débuts historiques, seulement comme une zone tampon entre les deux grandes civilisations antiques, celles de la Chine et de l'Inde. Il faut évidemment admettre que ce sont les rassemblements de collections et les études menées au tournant du XXe siècle sur les tambours de bronze anciens, qui commencèrent à faire entrevoir l'idée, bien qu'encore vague, d'une ancienne civilisation régionale du bronze en Asie du Sud-Est, distincte de celles de la Chine et de l'Inde traditionnelles.

C'est à la suite des fouilles de L. Pajot dans le cimetière du village ancien de Dông Son que quelques académiciens, des fonctionnaires et des hommes d'affaires français se mirent à collectionner et à étudier les bronzes locaux de cette période. Dans un esprit de recensement des connaissances, un chercheur français d'origine russe, V. Goloubew, mena un travail important d'analyses réunissant les premières découvertes et connaissances d'une civilisation de bronze originale portant le nom de civilisation de Dông Son¹.

Après la Seconde Guerre mondiale, surtout après la fin de la guerre d'Indochine (1946-1954), un grand nombre de chercheurs européens et américains s'intéressèrent particulièrement à l'archéologie de l'Asie du Sud-Est. La civilisation de Dông Son, symbolisée par le tambour de bronze (**fig. 3**) fut considérée comme représentative de l'âge du bronze en Asie du Sud-Est. De nombreux analystes s'accordent à faire remonter son aire d'expansion jusqu'à la rivière Duong Tu². Lors de la plus

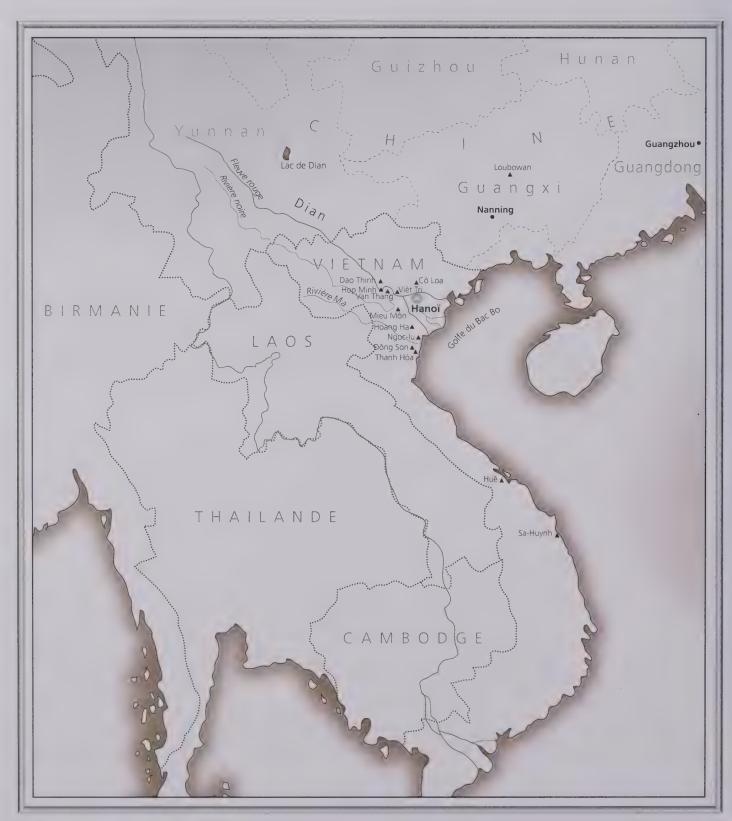
Pages de titre : Le thème des barques et des guerriers est souvent traité sur la partie médiane des situles comme le montre ce détail. Inv. 2505-29. Musée Barbier-Mueller.

récente conférence internationale, tenue en 2001 en Malaisie et consacrée à la civilisation de Dông Son, le vocabulaire artistique et les traditions iconographiques de Dông Son continuèrent d'être usités pour établir les données communes et identificatrices de la civilisation du bronze de la région. Le vocabulaire artistique des tambours de Dông Son a permis de classifier ceux-ci comme étant les plus anciens des tambours de bronze de l'Asie du Sud-Est antique. Ils correspondent à la classification de Heger I (H1). L'ensemble des objets en bronze représentatifs de la civilisation de Dông Son est généralement associé à une période comprise entre les VIe – Ve siècles avant J.-C. et les IIe – IIIe siècles après J.-C.

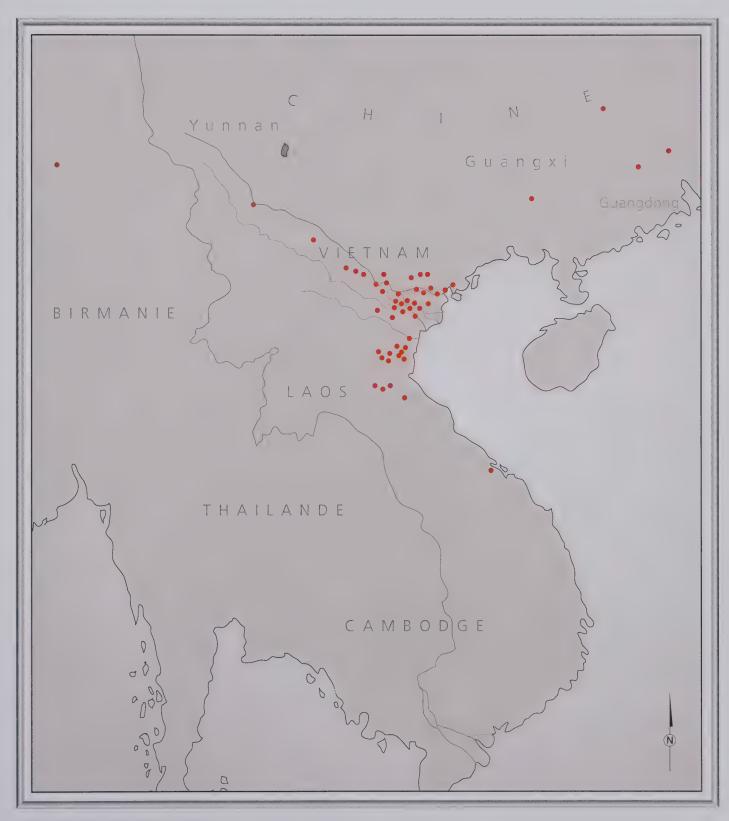
Alors que la notion de civilisation de Dông Son a été élargie par les chercheurs étrangers à une civilisation du bronze recouvrant pratiquement tout le Sud-Est de l'Asie continentale, les chercheurs vietnamiens, au contraire, ont eu tendance à limiter cette culture du bronze au Vietnam du Nord et à une partie de la Chine du Sud, celle qui jouxte la frontière entre ces deux pays³. Les Vietnamiens basent la conception de la civilisation de Dông Son sur les résultats des fouilles et les analyses des données recueillies sur les vestiges durant ces dernières décennies. Cette approche reste plausible si l'on compare cette « civilisation de Dông Son » avec celles contemporaines de Sa-Huynh au centre du Vietnam (fig. 4), de Dông Nai au Sud du Vietnam, de Dian au Yunnan (fig. 5), ou encore celle de Nanyue au Guangdong et Guangxi en Chine. C'est également la raison pour laquelle est apparue une terminologie traditionnelle « dôngsonienne » lorsque les archéologues de la Malaisie et de la Thaïlande l'ont utilisée pour décrire leur propre civilisation du bronze.



Fig. 1. Le musée Barbier-Mueller possède cinq situles en bronze. Vietnam du Nord ou sud-est de la Chine. De gauche à droite : haut. : 37 cm, 22,5 cm, 31,8 cm, 42 cm et 35 cm. Inv. 2505-75, 2505-60, 2505-11, 2505-29 et 2505-74. Musée Barbier-Mueller.



Carte I. Asie du sud-est continentale.



Carte II. Lieux de découverte des situles en bronze.

Le tambour de bronze et la situle de Dông Son

Le problème complexe de l'appellation et de la désignation de la civilisation de Dông Son a sans doute été principalement causé par l'analyse du tambour de bronze, objet considéré comme représentatif de la civilisation de Dông Son. Le tambour de Dông Son, symbole de pouvoir et de croyances, a essaimé dans toute l'Asie du Sud-Est ; sa fabrication s'est perpétuée jusqu'à nos jours. En outre, la présence de cet instrument loin de son lieu d'origine apporte, à tort, l'idée d'une civilisation de Dông Son étendue. Il existe cependant une autre catégorie d'objets de taille presque aussi grande que le tambour, exhumés en grand nombre ; ces situles de bronze sont parées d'un décor remarquable par ses compositions et ses thèmes semblables à ceux ornant les tambours. Elles ont été découvertes uniquement sur le territoire de la civilisation typique de Dông Son, mêlées à des milliers d'objets familiers et caractéristiques de cette culture tels que les haches pédiformes (fig. 6), les lances (fig. 7) et les poignards (fig. 8). L'analyse de la situle de bronze nous permet de délimiter une zone propre à la civilisation de Dông Son, en la différenciant des civilisations de bronze voisines sur lesquelles elle a exercé son influence ou avec lesquelles elle a entretenu des échanges.

Si le tambour de bronze appartient à la famille des instruments de musique, la situle est, elle, classée parmi les récipients. Lors des premières découvertes archéologiques, ces réceptacles ont souvent été considérés comme des ossuaires contenant les restes du mort ou comme des objets funéraires déposés dans les tombes. Par ailleurs, des inscriptions, soit sur les situles de bronze, soit sur le couvercle de celles en céramique contemporaines ou un peu plus tardives, attestent que ces objets servaient à contenir du vin, telles les jarres utilisées par les familles aristocrates des minorités ethniques montagnardes à l'ouest du Vietnam.

Légende du tableau

N.Vietnam: Vietnam du nord C.Vietnam: Vietnam du centre S.Chine: Chine du sud

Type A : Situles ornées de scènes présentant hommes et animaux. Type B : Situles ornées uniquement de motifs géométriques. Type B1 : Situles de grandes dimensions et/ou richement décorées.

Type B2 : Situles simples, de petites dimensions.



Fig. 2. Dépôts funéraires (in situ) d'une tombe « dôngsonienne ». Tiré de Besacier, Asie du Sud-Est, tome II : le Vietnam, Paris, Picard, 1972.

Inventaire (Plan de répartition des situles de bronze de Dông Son au Vietnam et en Chine)

	Province	Quantités découvertes par les archéologues				
Pays		Туре				
			Yen, 1993	Phung, 2001	Viet, 2003	
N.Vietnam	Bac Ninh	2 pièces			2	B2(2)
N.Vietnam	Ha Nam	10 pièces	5	5		B1(3), B2(7)
N.Vietnam	Ha Noi	9 pièces	3	6		B1(2), B2(7)
N.Vietnam	На Тау	47 pièces	14	3	30	A(1),B1(4), B2(42)
N.Vietnam	Hai Phong	4 pièces	3	1		A(1), B1(1),B2(2)
N.Vietnam	Hoa Binh	1 pièce			1	A(1)
C.Vietnam	Hue	1 pièce		1		B2(1)
N.Vietnam	Hung Yen	5 pièces		1	4	B1(1), B2(4)
N.Vietnam	Lao Cai	1 pièce		1		A(1)
N.Vietnam	Nghe An	16 pièces	11	5		B1(6), B2(9)
N.Vietnam	Ninh Binh	10 pièces		10		B1(3),B2(7)
N.Vietnam	Phu Tho	11 pièces	9	2		A(2), B1(4),B2(9)
N.Vietnam	Quang Ninh	5 pièces	1	1	3	B2(5)
N.Vietnam	Thanh Hoa	69 pièces	34	33	3	A(4),B1(12),B2(54)
N.Vietnam	Yen Bai	4 pièces	2	2		A(2), B1(1),B2(1)
Vietnam	Musée Barbier-Mueller	5 pièces			5	A(4), B(1))
Vietnam	Musée Guimet	1 pièce			1	A(1)
N.Vietnam	Bower Museum	1 pièce			1	A(1)
Vietnam	Musée du Cinquantenaire	1 pièce			1	A(1)
Vietnam	Mariemont Museum	1 pièce			1	A(1)
S. Chine	Guangzhou Nanyue King	9 pièces		9		A(1), B1(7), B2(1)
S. Chine	Guangzhou Han Mu	2 pièces			2	B1(2)
S. Chine	Guangtung Beilinsung	1 pièce	1			B1(1)
S. Chine	Guangzi Loubowan M1	4 pièces		4		B1(4)
S. Chine	Guangzi Loubowan M2	1 pièce			1	?
S. Chine	Guangzi Guiyuen Gaozhai	2 pièces			2	?
S. Chine	Guangzi Coll. part.			1	?	
S. Chine	Yunnan , Zhenggong	3 pièces			3	A(1), B1(2)
S. Chine	Yunnan, Heimating	1 pièce		1		
Total		229	83	85	61	

Jusqu'à la fin de l'année 2003, les archéologues vietnamiens ont recense plus de 200 situles en bronze de Dông Son. Le plan de répartition (voir inventaire) nous montre une véritable concentration de ces instruments dans la plaine du Vietnam du Nord, preuve de leur haute valeur artistique et de leur place au sein de la vie culturelle et économique de cette région (fig. 9). Les situles portent les caractères de la civilisation de Dông Son. À l'observation de ces dernières, les archéologues ont défini une civilisation de Dông Son originelle, distincte des cultures du bronze des pays voisins, ayant d'ailleurs elles-même subison influence. Pour quelles raisons culturelles les situles ne se sontelles pas répandues aussi loin que les tambours de bronze ? Jusqu'à présent, en dehors du Vietnam du Nord, les seules régions où ont été découvertes des situles de bronze se situent en Chine, au coeur des zones d'influence de la civilisation de Dian et celle de Nanyue. Dans l'aire d'expansion de la culture de Sa-Huynh, un seul exemplaire a été à ce jour exhumé, sur le site de Huê.



Description technique et classification des situles en bronze de Dông Son

La situle de Dông Son a la forme d'un seau ou d'un récipient d'eau. Le centre du corps est un peu bombé, la base et l'ouverture sont légèrement rentrées. En général la base est plus étroite que l'ouverture et repose sur un rebord circulaire pour que le fond ne soit pas directement en contact avec la surface sur laquelle elle est posée. Les situles ont de deux à quatre anses en forme d'anneaux disposés symétriquement de part et d'autre de l'objet. Les anses sont souvent doublées d'une autre anse fixée à elles, semblable aux anses que l'on voit sur les hottes en osier des montagnards. Ce modèle double est considéré comme l'élément constitutif typique de la situle de Dông Son. Sous l'influence de cette civilisation, la forme d'anses doubles apparaît sur nombre de vases hu en bronze de l'époque des Royaumes Combattants, des Qin et des Han.

Fig. 3. Petit tambour votif en bronze. Le thème de la maison au toit en forme de selle est reproduit au centre du registre décoratif. Vietnam du Nord ou sud-est de la Chine. Haut : 6, 5 cm. Inv. 2505-25.

Musée Barbier-Mueller.



Fig. 4. Boucle d'oreille en pierre blanche figurant deux protomés de caprinés. Civilisation de Sa-Huynh. Centre du Vietnam. Début du l^{er} millénaire avant J.-C. Larg. : 5,2 cm. Inv. 2505-15. Musée Barbier-Mueller.

En ce qui concerne la classification des formes, la plupart des scientifiques vietnamiens divisent les situles en deux catégories, le critère étant la présence ou l'absence d'un rétrécissement à l'ouverture pour que puisse s'y encastrer le couvercle (**fig. 11 et 12**). Nous connaissons l'existence de tels couvercles métalliques, produits en même temps que le récipient.

On pourrait aussi classer les situles selon un détail encore plus recherché : les anses. L'anse simple comporte un ou deux anneaux accolés au corps du récipient (**fig. 13 et 14**). Chaque situle peut compter 2 ou 4 anses (2 doubles anses). L'anse double est une anse simple combinée à une anse en forme de « U » retourné qui peut se présenter comme une corde en bronze lisse ou imiter une anse en osier décorée d'une torsade nattée. Souvent, à la naissance des deux anses décorées de nattes, on note le motif en double spirale (**fig. 13, 14 et 15**).

Les dimensions

Mises à part la situle de Dao Thinh (**fig. 16**) qui pourrait contenir jusqu'à plus de 200 litres de liquide, les situles supportent en général entre 5 et 30 litres, les plus courantes étant celles de 5 à 7 litres. Ces dernières étaient utilisées par les familles de classe moyenne. Les grandes situles ou les situles moyennes décorées avec soin sont généralement pourvues d'un bord supérieur en retrait destiné à recevoir un couvercle en bronze.

Le socle circulaire constitue l'un des traits hérités de la tradition des récipients en céramique de l'époque « prédôngsonienne ». Presque toutes les situles de Dông Son possèdent cette base circulaire, alors que les situles en bronze du royaume de Dian ont en général, trois ou quatre pieds verticaux.

Technique de fabrication : la cire perdue

Sur le corps ou le couvercle de la situle, on distingue le relief des lignes résultant de sa fabrication à partir de deux moules symétriques. Sur la surface de la base, on aperçoit souvent un résidu du filet de bronze de fabrication (**fig. 18**). Ce dernier se présente parallèlement ou perpendiculairement au filet de moulage perceptible sur le corps. Ceci met en évidence la technique utilisée par le fondeur des récipients de Dông Son : au sein des moules, l'ouverture du récipient était placée vers le bas et le métal liquide était versé par le fond du récipient se trouvant au sommet du moule. Le filet est ce qui reste de l'excédent de métal remplissant l'orifice de coulée après que le fondeur a enlevé la majeure partie des résidus de fonte. Cette fente devait, bien entendu, être située à un niveau plus haut que le bord du socle. Le fondeur a dû ensuite éliminer la partie de la fente qui dépassait pour que la base ne soit pas déséquilibrée. Les anses ont été



Fig. 5. Boucle de ceinture. Royaume de Dian. Yunnan. Sud-Ouest de la Chine. 500 av. à 100 ap. J.-C. Yunnan. Micro-mosaïque de malachite, bouton d'agate, anneau de jade blanc en forme de bracelet. Diam. : 16 cm.

Collection Gabriel Barbier-Mueller.



Fig. 6. Hache pédiforme en bronze. Vietnam du Nord et sud-est de la Chine. Long. : 21,8 cm. Inv. 2505-81. Musée Barbier-Mueller.

réunies au corps de cire avant le coulage du bronze liquide. On distingue facilement les endroits où les moules des anses ont été assemblés au moule du récipient en observant l'effacement ou les reprises des motifs en relief que le fondeur avait déjà effectués auparavant. Les moules et les motifs ont été réalisés selon la tech-

nique de la cire perdue. Afin que le moule ne colle pas et que le liquide métallique coule correctement, on procède généralement à des perforations de section carrée pour placer les tiges de sortie (**fig. 19**). C'est pourquoi le corps de la situle présente après le démoulage des perforations carrées régulières. L'artisan parachève le produit en colmatant ces perforations avec du bronze plus malléable obtenu par l'élévation de la teneur en plomb du bronze.

Fig. 7. Pointe de lance en bronze de Dòng Son, ornée d'un visage Haut : 18,5 cm. Inv. 2505-61. Musée Barbier-Mueller

Technique de la décoration de la situle de Dông Son

Les ornementations des situles de bronze de Dông Son sont obtenues par deux méthodes principales : les motifs en deux dimensions sont tamponnés sur le moule en argile ou le modèle en cire d'abeille ;

le décor en ronde-bosse est créé dans un bloc en cire d'abeille ensuite greffé sur le modèle également en cire de la situle ou de son couvercle (la plupart des décors en ronde-bosse sont constitués par des anses simples ou doubles, des oiseaux, des animaux et des personnages). Le décor se résume principalement à l'estampage de motifs géométriques ou encore de scènes animées par des personnages réalistes. Il est rare cependant de trouver des cas où un estampage analogue se répète sur différents objets. Rares aussi sont les situles aux dimensions ou au

décor identique, ce qui nous indique qu'elles n'étaient pas fabriquées en série (remarque valable pour tout autre objet en bronze de Dông Son).



Fig. 8. Poignard dont le manche figure deux félins dressés soutenant un éléphant portant une maison. Haut.: 36,2 cm. Inv. 2505-26. Musée Barbier-Mueller.



Fig. 9. M Dang, collectionneur de situles à Hanoi Photo Nguyên Viêt.

Il est regrettable que, jusqu'à ce jour, les archéologues n'aient découvert aucun outil ayant servi à l'estampage des moules, de céramique ou de pierre. L'explication théorique laisse présupposer que ces outils, en bois ou en terre non cuite n'ont pas pu résister à la destruction du temps. Le décor en ronde-bosse, par le moulage des anses ou des personnages disposés sur le tronc et le couvercle de la situle est assez répandu mais surtout concentré dans la partie septentrionale de la civilisation de Dông Son, là où les échanges culturels avec l'art du bronze du royaume de Dian sont les plus évidents. Les figures en ronde-bosse ou les anses façonnées en cire sont assemblées aux modèles de cire après que l'estampage de motifs sur le corps ou le couvercle a été accompli. C'est pourquoi nous constatons souvent des traces de réparation très nettes ou des parties très différentes aux endroits où les figures en ronde-bosse ont été réunies sur les surfaces déjà décorées par les motifs géométriques.

Les motifs décoratifs obtenus par estampage du moule sur le corps des situles sont généralement réalisés à l'intérieur de registres délimités par des filets parallèles en relief ou en creux. Ces registres forment sur la surface de l'objet trois bandes décoratives principales s'organisant en un ordre de symétrie rigoureux : une première souligne le haut du corps de la pièce, une seconde son milieu et une troisième la base.

Fréquemment les deux bandes déroulées aux extrémités haute et basse de la situle sont semblables et concordent symétriquement pour mettre en valeur le thème décoratif dominant de la bande centrale.



Fig. 10. Les situles de Dông Son tiraient leur forme et leur fonction des hottes en vannerie encore aujourd'hui portées dans le dos par les habitants des montagnes du Vietnam et du sud de la Chine. Photo Nguyên Viêt.

Les frises décoratives secondaires

Les motifs qui s'inscrivent communément au sein des deux zones décoratives supérieure et inférieure sont constitués de cercles simples ou doubles contenant un point central reliés par une ligne tangente (fig. 20). Ce thème géométrique reproduisant le motif de la vague, ou une double spirale, était très répandu dans le répertoire décoratif des céramiques de la période « prédôngsonienne ». Par un principe de symétrie axiale, la dynamique de cette chaîne de cercles pointés liés les uns aux autres par une ligne tangente se trouve inversée d'une ligne décorative à l'autre. La plupart du temps, une frise en dents de scie (fig. 21) ou de triangles à angle pointu, présentant un ou deux points en relief, est étroitement associée à cette ligne de cercles. Ultérieurement, ces triangles se simplifieront pour devenir des barres verticales perpendiculaires aux filets encerclant le corps de la situle. On observe le même principe de symétrie axiale sur les frises de dents de scie alternant les creux et les reliefs que sur les lignes de cercles pointés. En effet, les bases ou les pointes des triangles doivent se joindre. Des deux séries de motifs géométriques ornant les bords inférieurs et supérieurs du corps de la situle, les vagues de cercles pointés sont privilégiés aux triangles et occupent généralement une frise centrale encadrée de bandes en dents de scie ou en barres verticales. Une autre forme de frise simple et répétitive constituée d'une succession de points et relief bordés de filets occupe, elle aussi, fréquemment ces deux zones décoratives.

Sur certaines situles à l'ornementation plus complexe, des méandres géométriques (carrés ou losanges) supplantent les frises de vagues ou doubles spirales obliques. Sur un très petit nombre de situles au décor remarquable (la situle de Hop Minh (**fig. 22**) par exemple), le registre supérieur, le ciel, est évoqué par des oiseaux et le registre inférieur, la terre, par des cerfs tandis que le registre central, le tronc, est cerné de diverses frises décoratives qui s'agencent toujours selon les mêmes principes de symétrie axiale.





Fig.11. Fig.12.

La frise historiée : le décor de barques

Le sujet principal est traité dans la partie médiane de la situle et consiste en des scènes de navigation animées de guerriers aux costumes sophistiqués, toujours munis d'armes caractéristiques en bronze de Dông Son, telles que les haches pédiformes, les poignards, les lances et les boucliers. Jusqu'à ce jour, 27 situles ornées, sur la partie médiane de leur corps, de barques et de personnages, ont été recensées.

Le thème combiné des barques et du guerrier ainsi que le modèle de l'embarcation sont représentés de manière identique sur les situles comme sur le tronc des tambours.

Les guerriers associés aux barques constituent un sujet largement représenté au sein de l'iconographie propre à la civilisation de Dông Son. Nombre de tambours et de situles y font référence, et en présentent encore des détails très nets. Les objets les plus importants arborant ce thème sont les situles de Hop Minh (**fig. 22**), Dao Thinh (**fig. 16**), la situle B9 de la tombe du roi de Nanyue au Guanzhou en Chine, les situles du musée Barbier-Mueller de Genève (**fig. 11 et 12**), les tambours de Ngoc Lu, de Mieu Môn, de Hoang Ha, celui du musée Guimet.







Fig.13.

Fig.14.

Fig.15.

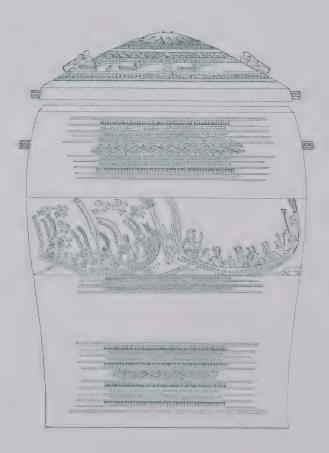
Fig. 11. Situle comportant un rétrécissement au niveau de l'ouverture destinée à recevoir un couvercle. Haut. : 42 cm. Inv. 2505-29. Musée Barbier-Mueller.

Fig. 12. Situle dont l'ouverture ne comporte pas de rétrécissement. Haut. : 31,8 cm. Inv. 2505-11. Musée Barbier-Mueller.

Fig. 13, 14 et 15. Trois exemples de anses de situles. Inv. 2505-29, 2505-74, 2505-11. Musée Barbier-Mueller.

En général, le nombre des barques varie de 4 à 6 ; celles-ci se suivent de gauche à droite, selon le sens du mouvement convenu dans l'art décoratif des objets de grandes dimensions de Dông Son.

Le nombre de barques représentées dépend de la circonférence de la situle ou du tambour. La presque totalité des situles sont décorées de 4 barques (96% des cas). Seule celle de Dao Thinh, dont le pourtour mesure plus de 2 m, comporte 6 barques. En revanche, on dénombre souvent 6 barques sur les parties centrales des tambours. Celles-ci (pages de titre et fig. 24) sont principalement ornées, à la proue, d'une tête d'animal la gueule ouverte, son œil presque toujours dessiné par un cercle doté d'un point central. Les flancs des embarcations sont aussi décorés de motifs géométriques. À la poupe un personnage



tient une longue rame. Devant lui se trouve souvent un étage sur lequel sont positionnés un ou deux personnages portant un arc et des flèches gigantesques. À l'étage inférieur sont en général stockés les précieux butins de guerre en métal : tambours, vases, tripodes. Le centre de la barque est réservé au tambour dont la silhouette particulière est souvent incisée sur les bronzes de la période des Royaumes Combattants. Positionné à l'avant de ce tambour, un personnage le frappe avec une masse. Dans certains cas, un ou deux prisonniers, torse nu, les mains liées derrière le dos, sont attachés au tronc du tambour. Ces derniers sont toujours représentés face aux guerriers de la barque. La scènes à bord des embarcations de la situle appartenant à la collection Barbier-Mueller, celle de la situle B1 de la tombe du roi de Nanyue comme celle du tambour de Hoang Ha, présentent toutes les guerriers autour du tambour tenant d'une main une arme, une hache ou une lance et de l'autre le prisonnier encore en vie par les cheveux ou la tête déjà tranchée. On parvient aussi parfois à distinquer les têtes coupées des vaincus d'une autre bataille pendues à l'avant de la barque. Les autres documents archéologiques comme la représentation des têtes humaines sur les manches de poignards, les haches pédiformes et les statuettes en bronze de Dian ainsi que la découverte de nombreux de crânes enterrés dans des jarres ou des tambours confirment le thème de ces fêtes victorieuses, du retour triomphal avec les têtes coupées des ennemis sur les bateaux de querre représentés sur les situles et les tambours de Dông Son (fig. 23). Le personnage en habit de cérémonie à la proue du bateau peut être un guerrier debout tenant haut son arme ou bien un guerrier assis brandissant sa hache de guerre.

Fig. 16. Dessin montrant les décors de la situle de Dao Thinh.

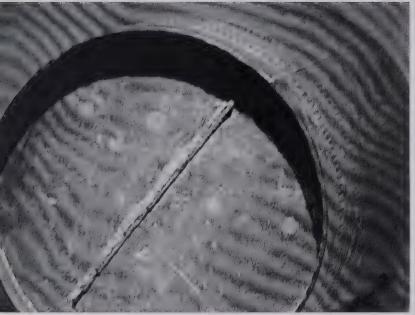
Les espaces laissés libres par les bateaux et les hommes ont été remplis par des animaux tels que des oiseaux, des poissons ou des tortues. Ces animaux évoquent clairement le monde naturel « dôngsonien » comme la rigoureuse tradition artistique appliquée il y a déjà un millénaire dans l'art décoratif des céramiques de la période de Phung Nguyên. Les représentations de ces animaux constituent un vocabulaire ornemental relativement standardisé dans l'art

de Dông Son. Certaines espèces se retrouvent systématiquement dans tout le répertoire iconographique des situles de Dông Son: l'oiseau (70%), le poisson (20%), le giai (une sorte de tortue d'eau douce largement répandue dans les cours d'eau du Vietnam du Nord, 2%), le crocodile (2%), le cerf (5%), des animaux inconnus (0,5%).



Fig. 17. Sur cette situle, les lignes de jointure sont très visibles. Haut.: 22,5 cm. Inv. 2505-60.

Situles en bronze de Dông Son



La tortue (*giai*) se retrouve à l'arrière du bateau ; on la perçoit très distinctement sur la situle B1 de la tombe du roi de Nanyue et celle de la collection Barbier-Mueller (**fig. 26 et 27**), tandis que le crocodile est souvent placé vers l'avant (situle de Dao Thinh). Chaque créature aquatique occupe un emplacement vide déterminé au sein de la

Pig. 18. Sur la face es par la technique de la Dans le registre central des situles décorées de barques, on n'observe généralement que des oiseaux, des poissons, des « tortues » et des crocodiles. Il existent deux types de volatiles : la plupart sont des oiseaux de marécages au long bec (fig. 25), à la queue courte, adaptés à la vie de pêcheur dans les cours d'eau ; les autres sont des oiseaux de forêt au bec court et à queue longue. Les poissons aussi sont évoqués par deux espèces : l'un ressemble au poisson hông, généralement illustré à la poupe du bateau, tandis qu'à la proue figure le poisson duôi, à la queue longue et au corps quadrillé.

bande décorative et prend ainsi valeur de motif de remplissage dans le vocabulaire ornemental « *dôngsonien* ». Jusqu'à présent, seulement quatre situles agrémentées ont été recensées. Les cervidés appartiennent à la famille des motifs réservés aux frises annexes, essentiellement celles déroulées dans la partie inférieure de la situle. Unique aujourd'hui, un tigre en ronde-bosse apparaît sur le couvercle de la situle de Van Thang. De même, un étrange animal ailé apparaît sur la situle de la collection Barbier-Mueller. Le décor de ce dernier objet (**fig. 26**) soulève bien des interrogations ; d'un style très homogène, les différentes représentations à sa surface, barques chargées d'hommes et animaux diffèrent pourtant de l'art traditionnel de Dông Son. Aucun exemplaire similaire à ce dernier n'est pour l'instant connu.

Fig. 18. Sur la face extérieure du fond de la situle subsiste le résidu du filet de fabrication par la technique de la cire perdue. Photo Nguyên Viêt.

La situle de Hop Minh

Objet au décor unique, la situle de Hop Minh (**fig. 22**) présente un registre ornemental central extraordinairement animé : deux scènes de vie quotidienne semblent s'y dérouler. Non loin des barques familières, une fête agricole bat son plein. Ce genre de représentation existe sur les tambours de référence tels ceux de Ngoc Lu, Cô Loa et du musée Guimet. L'axe central de cette fête saisonnière consiste en une représentation de deux maisons.

L'une est une habitation sur pilotis au toit recourbé. À l'intérieur, des personnages célèbrent une cérémonie et jouent de la musique ; audessous sont entreposés des objets rituels en bronze. De grands oiseaux à bec court et longue queue sont posés sur le toit. Longeant un côté de la maison, musiciens et danseurs se suivent en procession, précédés par un joueur de *khèn* ; le cortège s'achève par des personnages frappant l'un contre l'autre leurs instruments de musique composés de deux planches de bois. De l'autre côté, un tambour de bronze est posté en haut à l'étage.

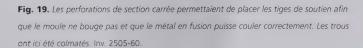


Fig. 20. Des rangées de points entourés de doubles cercles reliès les uns aux autres par une ligne tangente font partie du décor habituel des situles. Inv. 2505-60.

Fig. 21. Des dents de scie formant plusieurs rangées, les pointes orientées vers le haut ou vers le bas font également partie du répertoire iconographique des situles « dôngsoniennes ». Inv. 2505-29.







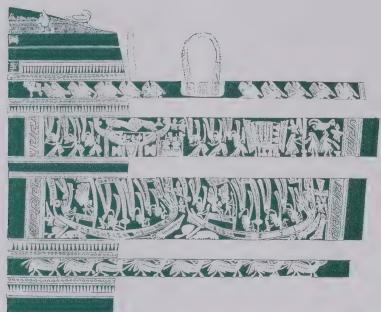


Fig. 22. Dessin du décor en déroulé de la situle de Hop Minh.

L'autre bâtisse, la grange, renferme des bottes de riz sur tiges, attachées de la même façon que lors du traitement actuel du riz par un grand nombre de montagnards du Vietnam et de la Chine du Sud. À proximité, deux personnages battent le riz tandis qu'un autre le tamise. Autour d'eux, les poules picorent les grains tombés. Cette scène agricole révèle un style précis et assuré réservé aux précieux objets en bronze de grandes dimensions, jusqu'alors seulement représentés par les tambours. Le type d'ornementation couvrant la surface de la situle de Hop Minh semble l'exemple même de la décoration des situles, et par extension de l'art de Dông Son en général.

Le registre supérieur de cette situle est décoré d'une frise d'oiseaux aquatiques à long bec symbolisant le ciel. La terre est quant à elle évoquée sur le registre inférieur par un défilé de cerfs et de biche. Ainsi, entre ciel et terre, l'homme est présenté au travers de ses deux activités essentielles : la production, symbolisée par la fête du riz et la guerre, symbolisée par la fête du retour victorieux.

La situle de Hop Minh appartient au nombre très limité d'exemplaires ayant conservé leur couvercle. Ces derniers comportent toujours le motif d'un soleil rayonnant central. Des frises concentriques décorent

le pourtour. Ainsi comme sur la situle de Dao Thinh, des oiseaux à long bec volent, emprisonnés dans le registre principal. Sur le pourtour du couvercle de Hop Minh, quatre oiseaux en ronde-bosse représentés debout, tournent leur long bec vers l'extérieur; disposés de façon régulière, ils se substituent aux quatre oiseaux en plein vol de la frise. Ce style de décoration se rapproche quelque peu de celui des situles de Van Thang (4 tigres tenant leur proie dans leur gueule) et de Dao Thinh (quatre couples en train de s'unir). Cette famille de situles se trouve concentrée dans la région du centre du Vietnam et en amont du fleuve Rouge, (de Viêt Trì en remontant vers le nord) témoignant ainsi des influences de l'art statuaire de la civilisation de Dian du Yunnan (Chine).

La situle de Hop Minh a été découverte sur le flanc d'une colline près du fleuve Rouge, tout comme les situles de Dao Thinh et de Van Thang. À l'intérieur de ce réceptacle, gisait le squelette d'une fillette de 5 ans enveloppée lors de son inhumation dans une couche d'écorce de bois contenue par une natte végétale. Le corps avait été placé dans la situle avec des objets de bronze, un plateau à 3 pieds, un poignard, une hache pédiforme, une petite cloche, ainsi qu'une boucle d'oreille ronde à 4 pointes de pierre.





Fig. 23.

Fig. 24.

Fig. 23. Ce guerrier tenant dans une main une hache et de l'autre une tête d'ennemi coupée est un des personnages représentés sur la barque de la situle fig. 12. Inv. 2505-29.

Fig. 24. Le panneau central de la situle fig. 12 est occupé par des scènes de navigation animées de personnages « emplumés ». Inv. 2505-11.

Les inscriptions sur les situles en bronze de Dông Son

Les premières situles en bronze de Dông Son à inscriptions ont été découvertes sur le territoire du Royaume de Nanyue ; elles datent environ du IIe siècle av. J.-C. Actuellement, trois autres ont été recensées : l'une dans la tombe de Loubowan au Guangxi (Chine), les deux autres font partie de la collection du musée Barbier-Mueller à Genève (fig. 28 et 29). Certaines situles présentent, comme tant d'autres objets en bronze de Dông Son du IIIe siècle av. J.-C, des caractères han inscrits postérieurement à leur fabrication. Ceux-ci révèlent les influences politiques de la dynastie des Qin puis de celle des Han occidentaux, exercées sur les territoires des civilisations de Lingnam et du Lingnam du Sud. En 1983, lors de la découverte du tambour en bronze de Cô Loa, les archéologues vietnamiens remarquèrent un grand nombre de caractères han incisés à l'intérieur de l'objet. Récemment, le musée de Lao Cai exposait une cloche en bronze de Dông Son sur laquelle 4 caractères han étaient moulés en relief. Les inscriptions sur la situle comme sur le tambour de Dông Son ont été incisées après le

moulage et la finition des deux objets. Les maladresses ainsi que les erreurs de tracé sont typiques des caractères du sud du Lingnam des IIIe – IIe siècles av. J.-C. Il est important de constater la ressemblance frappante entre les caractères inscrits sur la situle de Loubowan, celle du musée Barbier-Mueller ou encore le tambour de Cô Loa. Ces messages évoquent tous le poids et la contenance des objets. La situle de Loubowan accueille un caractère supplémentaire, Bù, qui désigne le caractère Bù Shan, le lieu de production correspondant à l'unité des mesures inscrites sur le récipient⁴. Sur le tambour de Cô Loa, des archéologues vietnamiens ont identifié les caractères Tây Vu équivalent au nom d'un district des époques des Qin et des Han situé dans les régions de l'extrême nord du Vietnam et en Chine dans une partie de la province du Yunnan (Vân Nam) et du Guangzi (Quang Tây). Des dénominations de lieux, Xi, Fan ou Fan Yu, sont mentionnées sur de nombreux récipients en bronze découverts dans la tombe du roi de Nanyue, mais aussi dans la tombe de Loubowan. Selon les mêmes principes, il est probable que les deux premières lettres inscrites sur le bord supérieur de la situle appartenant à la collection Barbier-Mueller puissent désigner, de droite à gauche, un quelconque lieu.

La situle de Loubowan présente, elle, 4 caractères, dont *Bù*, placé à l'écart des trois autres caractères :

Shi San Jin. Signifiant « treize pesées », ils sont inscrits au centre du corps de la situle. Les archéologues chinois ont pu évaluer l'unité de poids appliquée à cette situle. Celle-ci correspond selon eux à 268,08 gr et appartient à une unité de poids des époques Qin et Han occidentaux ; elle aurait été très utilisée dans le district de Guizhou à cette période-là.



Fig. 25. Cet oiseau de marécages au long bec, très souvent figuré sur les objets « dôngsoniens » est le « Lesser Adjutant Chicken » (leptoptilos javanicus).

Photographié sur un lac au Cambodge.

La situle de la collection Barbier-Mueller (**fig. 11**) semble un objet unique en son genre. Sans compter leur esthétique indéniable, la véritable valeur de ses motifs décoratifs réside surtout dans la netteté de leur exécution, l'exceptionnelle animation des scènes de barques et de guerriers. 22 caractères incisés de façon relativement nette sont agencés sur le tour du bord supérieur. Leur lecture complète n'a pas été encore accomplie. Les deux premiers caractères cités plus haut ont été devinés comme étant probablement la citation d'un lieu ou d'un propriétaire potentiel. Les caractères suivants, *Zhong Liu*, sont déchiffrables par « pesant six ». Cette situle pèse 11,5 kg sans le couvercle et possède les mêmes dimensions que la situle de Hop Minh, dotée, elle, toujours son lourd couvercle (1,8 kg). Ainsi, si l'on tente d'évaluer le poids de la situle « Barbier-Mueller », elle pourrait peser environ 13,5 kg, correspondant à 6 *héng*⁵, l'unité

de poids chinoise utilisée depuis la dynastie des Zhou jusqu'à celle des Tang (chaque *Héng* mesurant 10 pesées, c'est-àdire 2,2 à 2,5 kg). De cela on pourrait déduire temporairement que le caractère incisé sur la situle après les caractères *Zhong Liu* est celui de *Héng* (la situle pèserait 6 *héng*). Après le caractère *Jung* (signifiant capacité de volume), on pourrait deviner les deux caractères très effacés *Ehr Shi* ou *Yi Nian*, tous deux voulant dire 20. Toute une partie pourrait se lire ainsi : « la situle peut contenir 20 *dâu* et 7 *thang* et demi ». En tenant compte de ces mesures, on pourrait calculer que la situle **fig. 11** a une contenance de 40,185 dl. Si l'on divise ce chiffre par 20 *dâu* et 7 *thang* et demi (207,5 *thang*), on pourrait obtenir le chiffre de 193,66 ml par unité de *thang*, très utilisé dans la région du sud du Lingnam pendant le IIe siècle av. J.-C.

La situle de la collection Barbier-Mueller (**fig. 26**) comporte trois caractères stylisés, très distinctement gravés. Le pre-

mier caractère, le seul déchiffrable pour l'instant, semble être celui de Gang (traductible par « sommet de la montagne » ou « confins »); les deux autres n'ont pas encore dévoilé leur signification (fig. 29).



Fig. 26. Le décor de ce récipient diffère des motifs habituellement représentés sur les situles de Dông Son. Haut. : 35 cm. Inv. 2505-74.



Fonction de la situle de Dông Son

La famille de récipients à laquelle appartient la situle de Dông Son tire l'origine de sa forme et sa fonction des hottes en vannerie d'osier ou de bambou. L'usage de ces ustensiles, portés dans le dos, est très répandu parmi les habitants des montagnes du Vietnam et du sud de la Chine (fig. 10).

Ces personnages porteurs de hottes apparaissent notamment dans l'art de la ronde-bosse en bronze de la civilisation de Dian.
Les situles de grande taille ont été produites pour renfermer de précieux objets. Le loquet qui clôt parfois la anse du corps à sa jumelle positionnée sur le couvercle atteste de cette fonction. Lorsque le propriétaire vient à mourir, la grande situle peut alors devenir son ossuaire. De nombreuses petites situles, inhumées avec le défunt, contenaient des boissons et des objets du quotidien qui étaient nécessaires au propriétaire de son vivant. Parfois ce réceptacle renfermait un crâne humain. On ignore s'il s'agit du crâne du propriétaire ou d'un de

ses ennemis ou encore de celui d'un sacrifié. Parallèlement, il existait beaucoup de situles en céramique. Ces dernières, produites en grand nombre et de silhouette analogue à celles de bronze, se sont perpétuées jusqu'à la période de la dynastie des Trân au Vietnam (XIIIe-XIVe siècles). Les caractères inscrits sur un certain nombre de situles en céramique de la dynastie des Han comme de la dynastie des Trân traduisent l'usage de ces récipients de tailles petite ou moyenne comme contenants de vin.

Fig. 27. Détail de l'étrange animal ailé de la situle fig. 26.

Conclusion

S'agissant de la civilisation de Dông Son, le tambour de bronze est élu par les archéologues vietnamiens comme l'objet le plus significatif, talonné par la situle, le second représentant des valeurs culturelles de Dông Son.

Les vertus principales de l'un comme l'autre de ces objets résident dans la richesse des matériaux qui les composent et la technique complexe permettant leur production.

La technique de la fabrication du bronze au nord du Vietnam remonterait à l'époque de la culture de Phung Nguyên, il y a 3 500 ans. Toutefois la technique de la fonte de récipients de grandes dimensions à parois minces n'apparut que bien plus tard. Les premiers tambours et situles virent le jour aux alentours du Ve siècle av. J.-C. A cette époque-là, la fabrication de ces objets était considérée comme le sommet de l'art du bronze. Leur décor surtout, réparti en motifs géométriques et représentations de la vie quotidienne ajoutait une grande valeur esthétique à ces ustensiles de bronze, devenus l'illustration de la vision des hommes sur leur vie et leur environnement.

C'est pourquoi, le tambour et la situle de Dông Son ne sont pas seulement des objets usuels de qualité, mais les œuvres d'art les plus représentatives de la civilisation de Dông Son. Les situles les plus hautes comme les plus fastueusement ornées ont généralement été exhumées *in situ* sur les terres des habitants de Dông Son. Les peuples de Tây Âu et du lac Viêt constituent les deux grands groupes de population parmi les tribus des Cent Yuê qui vivaient au sud du Lingnam jusqu'à la plaine du Bac Bô au nord du Vietnam. Ces régions furent unifiées par Thuc Phan au IIIe siècle av. J.-C. en un seul royaume, le Âu Lac, comparable en importance au Royaume de Nanyue.

Fig. 28. L'inscription de 22 caractères apparaissant sur la partie supérieure de la situle de la fig. 11 (détail) pourrait indiquer le poids, la contenance, le lieu ou encore le nom du propriétaire de la situle. Seul un détail est ici reproduit mais l'intégralité de cette inscription sera publiée dans un prochain ouvrage du musée Barbier-Mueller consacrée à l'art de Dông Son. Inv. 2505-29

Fig. 29. L'inscription située sur la situle de la fig. 26 comporte 3 caractères, distinctement gravés. Seul le premier est déchiffrable pour l'instant. Il signifie « sommet de la montagnes » ou « confins ». Inv. 2605-74.



Fig. 28.



Fig. 29.

Les situles et les tambours en bronze de Dông Son découverts sur le territoire du royaume de Nanyue ou de Dian ont tous été exhumés de tombes dédiées, au II^e siècle av. J.-C, à des personnages royaux ou aristocrates.

Ces objets pourraient être soit des vestiges d'antiquités de Dông Son ayant existé même avant que Triêu Da ne fonde le Nanyue, soit des tributs, butins de guerre capturés par ces royaumes lors de conflits avec le Âu Lac.

En me fondant sur la datation des tombes ayant préservé des situles en bronze ainsi que sur la datation du mobilier funéraire représenté sur les « barques » des registres décoratifs, tels que les tambours, les vases, les grands récipients dont les anses sont identiques à celles des situles, les haches pédiformes ou les poignards, je me permettrais de dater la production des grandes situles richement décorées entre le Ve et le IIIe siècle av. J.-C. J'estime qu'elles sont le produit des peuples de Âu Lac de la civilisation Dông Son.

REMERCIEMENTS

Cet article a pu voir le jour grâce au précieux soutien de M. Jean Paul Barbier-Mueller, de Mme Laurence Mattet et de Mlle Audrey Jouany, qui m'ont permis d'étudier et de documenter les magnifiques situles dôngsonniennes de la collection du musée Barbier-Mueller. J'adresse d'autre part de chaleureux remerciements au Dr. Nguyen Van Quang, directeur du Yen Bai Museum, à M. Son et Mme Sam, propriétaires de la collection Dang, de même qu'à M. Tran Tan Cuong, à Mme Nguyen Thi Oanh, à M. Do Dong Giang et à Mlle Nguyen Thi Thanh Huong du Centre pour la préhistoire de l'Asie du Sud-Est à Hanoi qui m'ont aidé à documenter les situles récemment découvertes au Vietnam, et enfin à Mme Lan Huong

BIOGRAPHIE

Né à Hanoi au Vietnam, Viet Nguyen fréquente dès 1968 l'université de cette ville dont il sort diplômé en histoire et en archéologie en 1972. Entre 1975 et 1990, il mène des recherches à l'Institut d'archéologie de Hanoi, en tant que chercheur membre de cet établissement. Il procède également à des fouilles au Vietnam sur les sites Hoabinhian et d'autres correspondant à l'âge du bronze.

Il obtient son doctorat en 1989 en Allemagne (la chronologie au radiocarbone de la préhistoire et protohistoire du Vietnam). Il est l'auteur et le coauteur de livres et d'une centaine d'articles parus dans des revues nationales et internationales. Le professeur Nguyên Viêt enseigne également, en tant qu'invité, dans différentes universités au Vietnam, en Angleterre, en Russie, au Japon, en Allemagne et en Malaisie. En 1999, il fonde le Centre pour la préhistoire d'Asie du Sud-Est, qu'il dirige depuis sa création.

BIBLIOGRAPHIE

DANG (Cong Nga), = The criminal finds of bronze antiquity in Ninh Binh » in *Nhung phat hien moi Khao co hoc*, Hanoi, 1999, p. 213-216.

DUONG (Hoang Yen), *Thap dong Dong Son o Vietnam (Dongsonian Situlas in Vietnam)*, Diplom. Thesis, Dept. of Archaeology, University of Hanor. 59 p., 1993.

GOLOUBEW (V.), L'Age du bronze au Tonkin et dans le Nord Annam, BEFEO, t. XXIX. 1929. HA (Nguyen Diem) & HA (Van Phung), « New discovery of two bronze situlas » in Nhung phat hien moi Khao co hoc, Hanoi, 1998, p. 289.

HA (Van Phung), * Relics at Hop Minh - A valuable collection of the Dong Son culture * in Khao Co Hoc, no 4/1995, 1995. p.26-36.

______, « Dongsonian Situlas in Vietnam » in *Nhung phat hien moi Khao co hoc*, Hanoi, 2001, p. 375.

HA (Van Phung) & BUI (Minh Tri), « A bronze collection of antiquity in Hanoi » in *Nhung phat hien moi Khao co hoc*, Hanoi, 1999, p. 242-244.

HA (Van Phung) & TRING (Sinh), « X-ray spectrum analyzing the sample taken from Hop Minh situla » in *Nhung phat hien moi Khao co hoc*, Hanoi, 1995, p.179.

HA (Van Tan), Traces of the older than Han Age and no chinese letters existing in Vietnam and Southern China, Khao Co Hoc, no. 1, 1982, p. 31-46.

Huangpingyue, « Tung Ditong Gaolou (Research on Bronze Situla) » in *Gaogu* (Archaeology), Vol. 9, 1990, p. 839-849.

Institute of Archaeology Vietnam, *The Dong Son Culture in Vietnam*, Ed. by Ha Van Tan, Hanoi, 524 p., 1994.

KIEU (Quang Chan), « Somes Informations on a Dongsonian Situla displayed in Bower Museum, Santa Anna, California, USA » in *Nhung phat hien moi Khao co hoc 1999 (New Archaeological Discoveries in Vietnam 1999)*, Hanoi, 1999, p. 313.

LE (Van Lan), PHAM (Van Kinh) & NGUYEN (Linh), Nhung vet tich dau tien cua thoi dai dong thau o Viet Nam (The Premier Relics of Bronze Age in Vietnam), Hanoi, 1963.

MAY (J.) & GRAF VON DER SCHULENBURG (S.), Die Nachbarn im Sueden (Frueh Keramik und bronze aus Vietnam). Franfurt am Main, 1998.

Musée Royal de Marienmont, Art du Vietnam, La Fleur du pêcher et l'oiseau d'azur (collection Références), edited by Noppe C. & Hubert J-F, Museum of Guangzi, Guangzi Guixian Loubowan Han Mu (Luobowan Han Dinasty Tombs in Guizian County), Beijing, 1988.

Museum of Vietnamese History, Nhung hien vat tang tru tai Vien Bao tang lich su Vietnam ve ngoi mo co Viet Khe (The grave finds of Viet Khe stored in Museum of Vietnamese History). Hanoi. 1965.

NGUYEN (Giang Hai), PHAM (Van Dau) & PHAM (Minh Huyen), « Xuan Lap - An important Dongsonian site in Thanh Hoa » in *Khao Co Hoc*, no. 1-2, 1988, p. 63-71.

NGUYEN (Lan Cuong), « On the skeleton found inside of situla Hop Minh (Yen Bai) » in *Nhung phat hien moi Khao co hoc (New Archaeological Discoveries in Vietnam)*, Hanoi,

NGUYEN (Van Huyen), « New collected bronze situla and bronze rings from Thanh Hoa » in Nhung phat hien moi Khao co hoc, Hanoi, 1996, p 302-303.

NGUYEN (Viet), Nha Dong Son tren nhung di vat Dong Son (The Dongsonian Houses checked from Dongsonian bronze finds), Publication Series of CESEAP, Materials, Hanoi, 89 p., 2002.

Materials, Hanoi, 150 p., 2003.

PHAM (Minh Huyen) et all., « Chemical elements in somes Dongsonian bronze artifacts - X-ray spectrum analyzing results » in *Nhung phat hien moi Khao co hoc,* Hanoi, 1985, p. 86-88. Rietberg Museum, *Dian - Ein versunkenes Koenigreich in China*, Zurich, 1986. SOLHEIM II, (W.), 1969, Reworking Southeast Asian Prehistory, in *Paideuma*, Vol. IXV, pp. 125-139.

The CPAM of Guangzhou and The Municipal Museum of Guangzhou, Guangzhou Han Mu (Excavation of the Han Tombs at Guangzhou), Beijing, 2 vol., 1981.

The CPAM of Guangzhou, The Institute of Archaeology, CASS and The Museum of Guangdong Province, *Zi Han Nanyue Wang Mu (Nanyue King's Tomb of the Western Han)*, Beijing, 2 vol., 1991.

TRAN (Huu Son), « New discovering a bronze Situlas in Lao Cai » in *Nhung phat hien moi Khao co hoc*, Hanoi, p. 366, 1998.

TRAN (Quy Thinh), TRINH (Sinh) and BUI (Van Liem), « A Dongsonian situla recovered recently in Dian culture area (Yunnan, China) » in *Nhung phat hien moi Khao co hoc,* Hanoi, p.138, 1995.

UMEHARA (S.), Annam Seikasho Tosan Shutsu-do no Tokei Doki, Toa Kokogaku Ronko, I, Tokyo, 1945.

WU (She Lou), Zhongquo Du, Liang, Heng shu (The history of chinese messuremental units), Shanghai, 1957.

Yunnan Jinning Shizhaishan gu mujun faijue baogao (Excavation reports on Shizhaishan burial field), Beijing, 1959.

NOTES

- 1. Goloubew, 1929.
- 2. Solheim, 1959.
- 3. Hà van Tân, 1994.
- **4.** A cette époque les unités de mesures de la Chine portaient le même nom mais possédaient des valeurs différentes. C'est pourquoi l'on précisait de plus le lieu de provenance de l'objet afin de déterminer avec exactitude sa vraie valeur. Bù Shan était le lieu où se trouvaient les ateliers importants du royaume de Nanyue, près de Quy Huyên.
- **5.** voir Wo She Lou, 1957, *Inventaire des mesures de Chine*, Thuong Hai, pages 129-130.

LE DILEMME DE LA FABRICATION DES RÉCIPIENTS DÔNG SON : FONTE À LA CIRE PERDUE OU FONTE DANS UN MOULE À PIÈCES ?

A la suite de la publication du texte du Prof. lan Glover sur la flasque en bronze d'influence « dôngsonienne » (numéro 2004 de *Arts & Cultures*), le Dr. Emma Bunker (auteur de l'article sur l'art des steppes publié dans ce même numéro) a exprimé avec force une divergence de vue. Pour elle, ce type de matériel ne pouvait en aucun cas avoir été réalisé par le procédé de la cire perdue.

Nous étions sur le point d'imprimer l'article du Pr. Nguyen Viet confirmant que ces situles avaient été faites au moyen du procédé de la cire perdue, lorsque le Dr. Pieter Meyers (spécialiste dans l'étude technique et scientifique d'œuvres d'art et de matériel archéologique au Los Angeles County Museum of Art), s'est déplacé pour observer nos pièces. Il a été formel. Le mode de fabrication de ces récipients était la fonte du métal dans un moule en plusieurs pièces.

Nous nous sommes trouvés en pleine confusion. En effet, en 2003, le Dr Anna Bennett (spécialiste de la conservation archéologique et des sciences des matériaux à l'Institut d'archéologie de l'université de Londres) avait étudié attentivement toutes les situles et son rapport mentionnait que ces pièces avaient été fabriquées par la technique de la cire perdue. Compte tenu de l'opinion très affirmative de Pieter Meyers, nous avons contacté à nouveau Anna Bennett qui est revenue à Genève pour examiner ces pièces. Son verdict était tout aussi catégorique. Pour elle, il s'agissait d'un travail à la cire perdue.

Finalement, n'ayant aucune preuve indiscutée de l'utilisation de l'une ou de l'autre des techniques, nous avons pris la décision de publier ici les avis contradictoires de ces deux experts.

Laurence Mattet

FONTE DANS UN MOULE À PIÈCES

Pieter Meyers

Le mode de fabrication des récipients utilisé par la culture de Dông Son est la fonte du métal dans un moule en plusieurs morceaux, procédé semblable et probablement dérivé de la technique chinoise du moulage du bronze. La méthode proposée d'une variante de la fonte à la cire perdue, défendue par de nombreux spécialistes, ne résiste pas à la critique.

En raison de nombreuses similitudes sur le plan technique, on a longtemps pensé que les récipients « dôngsoniens » étaient fondus dans des moules en plusieurs morceaux, à l'image des récipients de la Chine ancienne. La plupart des spécialistes ont maintenant accepté l'utilisation d'un procédé modifié de moulage à la cire perdue, mais, comme nous le verrons par la suite, la première hypothèse s'avère être entièrement correcte.

Pendant une longue période, débutant avec les premiers récipients en bronze des dynasties Xia et Shang et s'étendant jusqu'à la dynastie Han, le moulage constituait la technique préférée de la Chine ancienne. Sous sa forme la plus simple, le procédé impliquait un modèle décoré, une série de moules en argile (impressions négatives) et un noyau (sans doute le modèle en argile dont la surface avait été rabotée de 2 mm). Le moulage comprenait le noyau et les fragments du moule bien placés et séparés du noyau par des plaques métalliques, généralement d'environ 1 cm² et de 1 à 2 mm d'épaisseur.

Ce procédé de moulage évolua au cours du temps et devint plus complexe. Une décoration était appliquée soit sur le modèle (en résultait une décoration positive sur le récipient), ou sur les fragments du moule (donnant une décoration négative sur le récipient). Au début, les dessins étaient uniques, préparés directement sur le modèle ou le moule, mais, les périodes du Printemps et de l'Automne virent l'introduction de motifs estampés, permettant la figuration de scènes entières à appliquer ensuite au modèle ou au moule.

Le procédé de fonte dans un moule à plusieurs pièces peut être décelé à la surface du récipient en bronze d'après certaines caractéristiques.

Jointures ou lignes du moule

Les lignes du moule s'apparentent à des lignes apparaissant sur la surface du récipient en bronze, comme des erreurs d'alignement dans le dessin ou au niveau de la surface. Ces lignes sont inhérentes à la technique employée et ne peuvent être totalement évitées. Elles correspondent aux discontinuités séparant les sections du moule.

Écarteurs

Les écarteurs sont des pièces carrées ou rectangulaires d'alliage de cuivre, utilisées au moulage pour définir et fixer précisément la distance entre le noyau et les sections du moule. L'épaisseur des écarteurs détermine l'épaisseur des parois du récipient en bronze ; simultanément, ils permettent de fixer le noyau durant le moulage. Les écarteurs sont placés d'habitude de manière stratégique, souvent (mais non systématiquement) dans des zones non décorées.

Absence de parties externes

Étant donné que l'ensemble de la décoration est appliqué soit sur le modèle soit sur une section du moule, il s'avère impossible de réaliser des éléments décoratifs sur des parties externes. Ainsi sur un récipient en bronze, des éléments tels des poignées, des montants, des têtes d'animaux peuvent seulement être réalisés en utilisant des sections de moule distinctes, des éléments prémoulés, ou par moulage ultérieur.

Au cours des années 1980, Noël Barnard a publié un certain nombre d'articles basés sur ses recherches dans le sud de la Chine, incluant des bronzes « pré-Han » du Yunnan. Il a reconnu la notion générale répandue à l'époque selon laquelle les tambours étaient coulés dans des moules en argile. Mais il affiche son désaccord et affirme qu'il y a, cependant, de sérieuses objections à cette hypothèse qui deviennent évidentes en observant attentivement les tambours¹. Dans une autre publication, il écrit : « Il y a de sérieuses objections à cette opinion... »2. Barnard propose pour les tambours un mode de moulage comprenant un cœur en argile épousant la forme d'un tambour coupé par la moitié et des sections de moule en argile plates et horizontales, décorées avec des dessins incisés et estampés. De la cire en fusion serait versée dans ces sections de moule. Les bandes de cire plates devenues solides, ornées d'un dessin en positif, seraient transférées sur les deux sections courbes du cœur en argile. Des écarteurs en métal seraient placés dans la cire pour déterminer la distance séparant le cœur de la couverture externe. Celle-ci se composerait d'argile fine au-dessus de la surface en cire et d'argile plus grossière vers l'extérieur qui lui procurerait la porosité et la robustesse nécessaires. Après la fonte et la suppression de la cire, le métal en fusion serait versé.

Cette variante du moulage selon la technique de la fonte à la « cire perdue » est maintenant admise par de nombreux spécialistes comme la méthode de production des tambours et récipients « dôngsoniens » et de la splendide urne de la collection Barbier-Mueller . Il semblerait cependant que ces spécialistes soient mal renseignés.

Un examen consciencieux des tambours et récipients « dôngsoniens »³ et de l'urne de la collection Barbier-Mueller⁴ a permis de démontrer que l'évidence de l'utilisation de la cire dans le procédé de fabrication n'est pas concluante. Au contraire, toutes les caractéristiques techniques attestent fermement de l'utilisation de la fonte dans un moule en plusieurs pièces.

Dans ses différentes publications, Barnard ne développe jamais « les objections sérieuses » émises à l'encontre de l'utilisation de la fonte dans un moule en plusieurs morceaux. Il serait raisonnable de penser qu'il considérait que la répétition exacte de dessins complexes sur des surfaces courbes était impossible. Il est cependant bien connu que la technique consistant à reproduire des dessins comprenant des estampes à motifs était extrêmement répandue en Chine, déjà pendant les périodes du Printemps et de l'Automne⁵. Aucune caractéristique observée par Barnard n'est propre à la fonte à la cire perdue.

Encore plus significatif, des propriétés uniquement inhérentes à l'utilisation de la fonte à la cire perdue, comme l'absence des lignes du moule, l'emploi de chapelets (clous), des éléments du dessin sur les parties externes ne sont visibles sur aucun des tambours ou récipients. Si la technique de la fonte à la cire perdue avait été utilisée, il aurait été très facile de supprimer les lignes du moule dans la cire. De même, le mauvais alignement des lignes du moule, souvent observé sur les tambours et les récipients, aurait pu être facilement évité. Un avantage majeur de l'utilisation de la cire, le modelage tridimensionnel, n'intervient pas ici.

Un autre argument peut être avancé contre l'hypothèse de Barnard. Les parois métalliques internes des tambours ou des récipients ne présentent aucune jointure. Selon sa description de la technique de la fonte à la cire perdue, de telles jointures, correspondant aux liaisons verticales des deux sections de cire décorée au-dessus du noyau, ou les jointures des deux moitiés du noyau, devraient être visibles. Mais ces jointures n'ont jamais été observées.

De plus, les poignées se trouvent toujours décentrées, à côté ou éloignées de la jointure du moule⁶. Cette position découle de la création du moulage dans un moule en plusieurs morceaux. Mais, dans le cas de la technique de la fonte à la cire perdue, il serait plus logique de placer les poignées au centre, au-dessus de la jointure du moule. Il faut reconnaître que la technique de la fonte à la cire perdue était connue et certainement pratiquée dans la culture Dông Son. Plusieurs exemples, tels des cloches, des brassards et des bracelets l'attestent. Certains tympans animaliers ont également été moulés à la cire perdue. Les scènes du tympan sur les tambours dian du Yunnan tout comme les boucles de ceinture en bronze élaborées du Dian représentent des exemples types de l'utilisation de cette technique. Les caractéristiques propres au moulage de tambours réalisés plus récemment sont assez différentes de celles présentées par les tambours dôngsoniens. Il semblerait que les tambours plus récents aient été réalisés au moyen de la technique de la fonte à la cire perdue.

Pour conclure, l'hypothèse de Noel Barnard, adoptée par d'autres comme Higham? et Glover⁸, selon laquelle une version modifiée de la technique de la cire perdue aurait été utilisée pour la fabrication de tambours et de récipients dôngsoniens, ne se voit pas confirmée par l'analyse méticuleuse des caractéristiques du moulage. Au contraire, toutes les observations tendent à confirmer l'utilisation de la technique du moulage dans un moule en plusieurs morceaux. La technologie du moulage présente une similarité remarquable avec celle de bronzes contemporains en Chine, tels ceux produits sur le site bien étudié de Houma. Cette similitude suggérerait que la technologie du moulage en question aurait été acquise grâce à une diffusion partant du nord.

BIOGRAPHIE

Titulaire d'un PhD en chimie et physique nucléaire, Pieter Meyers (né en 1941) est spécialisé dans l'étude technique et scientifique d'objets d'art et de matériel archéologique. Ancien chef du laboratoire de recherche du Metropolitan Museum of Art à New York et ancien chef conservateur au County Museum of Art de Los Angeles, il mène actuellement, au sein de cette institution, une recherche sur les techniques de la sculpture antique d'Asie du Sud-Est et réalise des études d'authenticité d'objets antiques.

BIBLIOGRAPHIE

BARNARD (Noël), « Bronze Casting Technology in the Peripheral 'Barbarian' Regions » in Bulletin of the Metals Museum 12, 1987, p. 3-37.

______, « The Entry of Cire-Perdue Investment Casting, and Certain Other Metallurgical Techniques (Mainly Metalworking) into South China and Their Progress Northwards » in *Ancient Chinese and Southwest Asian Bronze Age Cultures*, vol. 1, ed. F. David Bulbeck. Taipei, SMC Publishing, 1996–1997, p. 1-94.

GLOVER (lan), « Splendid Enigmas from Southeast Asian Later Prehistory » in *Art & Cultures*, 2004, p. 172–193.

HIGHAM (Charles), *The Bronze Age of Southeast Asia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

MEYERS (Pieter), « The Lidow Ding: A Technical Study » in *Orientations* 31 (June), 2000, p. 64–69.

NOTES

- 1. Barnard 1987, p.17.
- 2. Barnard 1996/97, p.20.
- 3. Higham 1996, p.130-131.
- 4. Glover 2004.
- 5. Bagley 1995, 1996; Meyers 2000.
- 6. Voir Glover 2005.
- 7. Higham 1996, p.130-131.
- 8. Glover 2004.

FONTE À LA CIRE PERDUE

Anna Bennett

Les situles et les grands tambours Heger de la culture de Dông Son ont-ils été fabriqués grâce à la technique de la fonte à la cire perdue¹ ou par la technique directe du moulage dans un moule en morceaux, largement répandue en Chine depuis la période Shang² ?

Au premier abord, l'importance de cette question peut ne pas sembler évidente. Quel que soit le mode de fabrication utilisé, il est clair qu'à la fin du premier millénaire av. J.-C., les métallurgistes d'Asie du Sud-Est produisaient en grand nombre des objets fondus en bronze de conception très élaborée, à usage cérémoniel et utilitaire.

Mais n'oublions pas qu'il s'agit d'une région où l'importance de la technologie indigène, par opposition à la diffusion de celle provenant des sous-continents indien et chinois, représente depuis longtemps un objet de débat. Les répercussions de la question traitée ici sont claires ; si les situles et les tambours ont été fondus en recourant à la technique du moulage dans un moule à pièces développée dans le nord de la Chine, il conviendrait donc de défendre avec vigueur le point de vue soutenant l'exercice d'une influence technologique depuis le nord de la Chine.

Une preuve archéologique démontre que l'Asie du Sud-Est à l'âge du fer recourait généralement à la technique de la fonte à la cire perdue, bien avant qu'elle ne soit adoptée par les Chinois au milieu du premier millénaire av. J.-C., une date coïncidant avec les tout premiers tambours vietnamiens du type Heger I.

Hormis le travail de J. McConnell (1986) et celui de N. de Silva (1990), il n'existe aucune publication scientifique sur les récipients et les tambours en bronze qui se concentre plus particulièrement sur les modes de fabrication. La présente étude sert à souligner certains dilemmes et contradictions soulevés par la question.

L'apparition de jointures verticales, les erreurs d'alignement dans la décoration et la fabrication des anses : éléments en faveur de l'utilisation de la technique de la fonte à la cire perdue

Les situles de la collection Barbier-Mueller présentent des lignes droites verticales s'étirant du bord à la base (**fig. 1 et 3**). Si ces lignes avaient été produites par la fuite du métal en fusion dans une zone adjacente du moule durant le moulage, elles seraient droites et continues. Cependant, lorsque nous examinons ces « lignes du moule » au microscope, nous observons qu'à certains endroits, particulièrement dans les zones non décorées, il n'y a aucune ligne. Si cette absence s'expliquait par le travail de finition, comme l'aiguisement et le polissage, la surface du métal en témoignerait, ce qui n'est pas le cas (**fig. 2 et 4**).

Les lignes découlent plutôt de l'assemblage de deux plaques de cire décorées, appliquées autour d'un noyau cylindrique en argile, formant ainsi le modèle en cire de la situle. La suppression de la ligne de jointure dans le modèle en cire aurait été très franche dans les zones non décorées, alors que dans les zones décorées, toute tentative de faire disparaître cette jointure aurait causé une salissure, du moins une disparition partielle des éléments décoratifs (**fig. 5 et 6**).

Une autre caractéristique de ces joints semble confirmer l'utilisation d'un modèle en cire : le chevauchement visible des couches àux jointures. Ce phénomène se produit dans la mesure où les plaques de cire étaient mises sur le noyau d'argile de telle manière qu'elles se chevauchent légèrement aux jointures. Ce chevauchement des couches aurait visé à empêcher les coupures dans le modèle en cire, qui auraient pu se produire si les plaques de cire avaient été disposées côte à côte (**fig. 7**).



Si l'on examine les situles d'en haut, la marque du joint en cire sur le bronze semble n'apparaître que sur la section la plus externe de la paroi du récipient. Ceci pourrait indiquer que deux couches de cire auraient été utilisées dans la préparation du modèle en cire. La première couche se composerait de plaques de cire sans décor dont les joints auraient été complètement polis tandis que la couche externe serait formée de plaques décorées dont le joint demeurerait (**fig. 8**).

La légère erreur d'alignement dans la décoration des deux côtés des jointures verticales implique que les plaques de cire étaient décorées alors qu'elles étaient encore à plat (**fig. 4**). Elles étaient ensuite enveloppées autour d'un noyau courbe en céramique, avant d'être enrobées dans une structure en terre crue, chauffée à haute température pour faire fondre la cire, le bronze en fusion étant finalement versé dans le moule.

Le profil, le manque d'uniformité, l'épaisseur du relief de la décoration, tout comme l'absence de superposition ou d'écart entre les filets de cire, suggèrent que ces derniers n'ont pas été posés directement sur les feuilles plates de cire pour produire le schéma compositionnel des lignes parallèles, des frises de cercles, chacun avec un point central, et d'autres motifs plus fluides (**fig. 9**). Au contraire, la cire en fusion était versée dans des matrices en argile, en pierre ou en bois, donnant ainsi une plaque de cire décorée positivement.

Les fragments de moule en pierre ornés de timbales du type Pejing découverts par Manuaba et Sembiran à Bali³ sont une preuve en faveur de l'utilisation de matrices ou de blocs d'impression pour réaliser les feuilles de cire décorées.

Anses

L'une des caractéristiques et l'un des désavantages du moulage dans un moule à pièces correspondent à l'impossibilité de réaliser des motifs tridimensionnels sur des parties externes importantes. Pour cette raison, dans le cas du moulage dans un moule à pièces, les anses sont généralement moulées à part puis fixées à l'ensemble. Si l'on examine la liaison entre les anses et les parois des situles, on remarque qu'il n'y a aucune trace ni suggestion de collet métallique résultant d'un moulage à part puis d'une fixation ultérieure, d'une jointure mécanique ou d'une soudure pour attacher les anses (fig. 11 et 14).

Les anses tridimensionnelles des situles ont toutes été réalisées en recourant à la technique de la fonte à la cire perdue, (fig. 10, 12, 13, 15 et 16). Les anses tressées s'obtiennent par le tressage de bandes de cire et la spirale en forme de S sur certaines extrémités résulte de l'enroulement d'une seule bande de cire dans la forme appropriée. Il n'y a aucune trace de collet métallique résultant d'un moulage à part des anses qui auraient ensuite été fixées sur la pièce, d'une jointure mécanique ou d'une soudure pour les attacher. Elles étaient plutôt soit moulées préalablement et insérées ensuite dans la paroi de cire du modèle de la situle soit peut-être moulées avec le récipient, en un moulage unique à la cire perdue. Un examen radiographique et métallurgique d'un tambour en bronze Pejing a démontré que les anses et la paroi du tambour résultaient du même moulage⁴.

Autres caractéristiques techniques

On peut observer sur le dessous des situles une ligne perpendiculaire aux jointures verticales apparaissant sur les parois. Elle est irrégulière et beaucoup plus épaisse que les jointures, et semble correspondre aux vestiges d'un canal liquide utilisé lors de la fonte à la cire perdue, indiquant que les récipients étaient moulés à l'envers (fig. 17 et 18).

Des écarteurs apparaissent dans les parois des situles sous la forme de pièces en bronze carrées, ou, quand celles-ci ont été ôtées après le démoulage, comme des ouvertures. Dans son commentaire de 2005, Pieter Meyers explique que les écarteurs servent à déterminer l'épaisseur des parois du récipient en bronze et à stabiliser le noyau pendant le moulage. Dans le cas du procédé de la fonte à la cire perdue, les écarteurs étaient insérés dans les feuilles de cire qui les maintenaient dans la bonne position jusqu'à ce que le modèle en cire soit couvert dans le moule en argile réfractaire.

Conclusion

Les présentes remarques plaident en faveur du point de vue de Barnard, De Silva, Glover, Higham, McConnell, Viêt Nguyên⁵ et suggèrent que les caractéristiques des procédés de fabrication des situles de Dông Son répondent à l'utilisation de cire en fusion qui était versée dans des matrices en pierre, en argile ou en bois pour former des feuilles de cire plates, enveloppées ensuite autour d'un noyau en argile circulaire avant d'être placées dans l'argile.

La culture de Dông Son qui s'est développée à partir d'une séquence archéologique continue remontant à la culture néolithique Phung Nguyen tardive (C-14 environ 3828 av. J.-C.) et aux excavations par les Vietnamiens dans la vallée de la Rivière rouge, a produit des céramiques néolithiques de la culture Phung Nguyen décorées de manière similaire à celles trouvées sur les tambours « dôngsoniens »6. Noël Barnard a suggéré que les tambours dôngsoniens représentent un exemple d'« entremêlement de deux technologies différentes » : l'utilisation de la fonte à la cire perdue avec l'emploi additionnel d'écarteurs, caractéristique du moulage de la Chine du Nord. À une époque où la fonte à la cire perdue commençait seulement à être utilisée en Chine, on devrait peut-être considérer les tambours Heger I et les situles en bronze réalisés au moyen de la fonte à la cire perdue comme une preuve de la diffusion en Chine des traditions métallurgiques du Sud-Est asiatique.

BIOGRAPHIE

Titulaire d'un doctorat, membre de l'Académie des Sciences, Anna Bennett obtient d'abord une licence scientifique avec mention très bien en conservation archéologique et science des matériaux à l'Institut d'archéologie de l'université de Londres. Elle reçoit une bourse universitaire d'une année au musée Jean Paul Getty et obtient son doctorat en 1988 à l'University College de l'université de Londres, avant de se voir attribuer un poste d'enseignement et de recherche post doctoral pour l'étude de la métallurgie en Asie du Sud-Est. Entre 1990 et 1995, elle travaille comme chef de la conservation et chef de projet pour la Caisse nationale des monuments historiques et des sites et présente plusieurs documentaires télévisés sur la BBC traitant de la conservation et de l'histoire. Elle est co-auteur d'un livre sur le trésor romain en argent de Sevso et a publié des articles sur la conservation et la métallurgie antique dans de nombreuses revues.

BIBLIOGRAPHIE

ARKIDA (I. W.) & BELLWOOD (Peter), « Sembiran: The Beginnings of Indian Contact in Bali » in *Antiquity* 65 (247), p. 221–232, 1991.

BENNETT (Anna), Copper *Metallurgy in Central Thailand*, Ph.D. dissertation, Faculty of Science, University of London, 1988.

BARNARD (Noël), « The Entry of Cire-Perdue Investment Casting, and Certain Other Metallurgical Techniques into South China and Their Progress Northwards » in Ancient Chinese and Southeast Asian Bronze Age Cultures: The Proceedings of a Conference Held at the Edith and Joy London Foundation Property, Kiola, NSW: 8-12 February 1988, Conference Papers, vol. 1, ed. F. David Bulbeck, with several edited and translated by Noel Barnard. Taipei: SMC Publishing, 1996–1997, p. 1-94.

DE SILVA (Nimal), « The Analysis and Conservation of a Newly Found Bronze Drum from Lumajang, Java » in *Southeast Asian Archaeology BAR*, 1990.

GLOVER (Ian Carvel), « Splendid Enigmas from Southeast Asian Later Prehistory » in Arts & Cultures, 2004, p. 172–193.

HIGHAM (Charles), *The Bronze Age of Southeast Asia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

McCONNELL (J.), « Preliminary Report on a Newly-Found Bronze Drum in Bali » in Indonesia Circle, 40, 1986, p. 17–31.

MEYERS (Pieter), « Casting Technology of Dongson Vesels: A Commentary » in Art & Cultures, 2005.

NGUYEN (Viet), « Situles en bronze de Dông Son » in *Arts & Cultures*, 2005.

VAN DER HOOP (Abraham Nicolas Jan), *Megalithic Remains in South-Sumatra*, Zutphen, The Netherlands, Thieme, 1932.

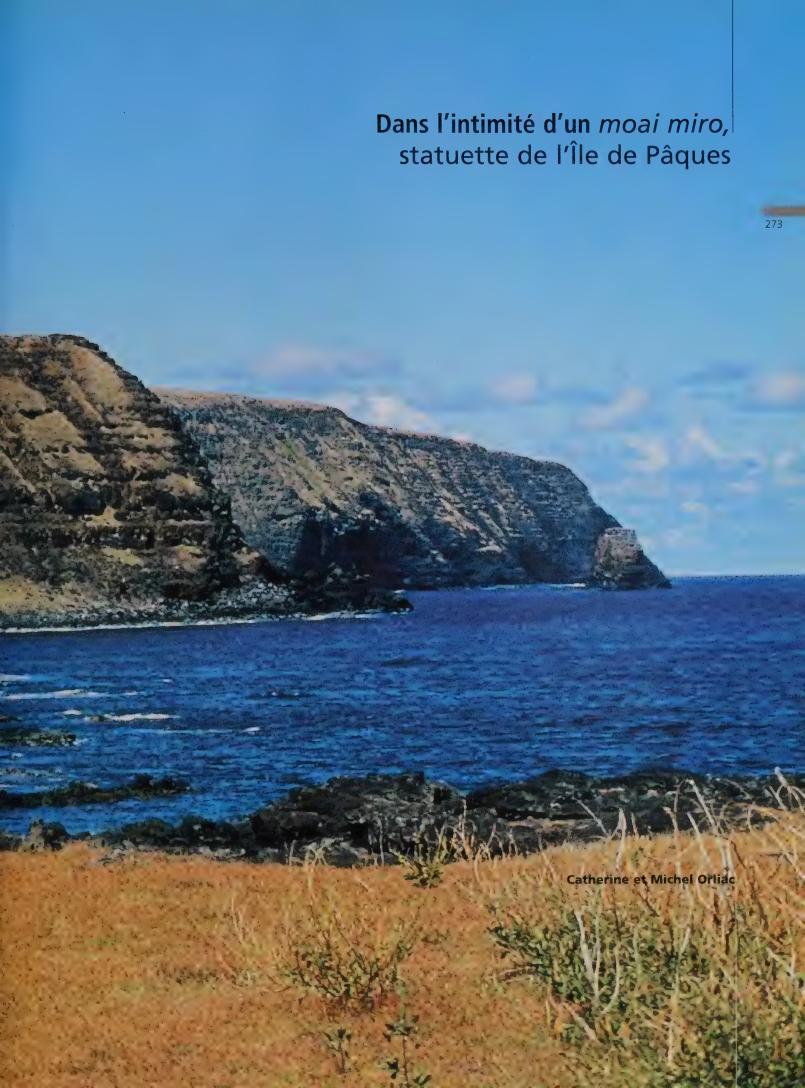
NOTES

- **1.** Barnard 1996 97, De Silva 1990, Glover 2004, Higham 1996,
- McConnell 1986, Nguyen Viet 2005.
- 2. Meyers 2005.
- 3. Van der Hoop 1932, p. 88-89; Ardika et Bellwood 1991, fig.5.
- 4. Mc Connell 1986.
- **5.** Barnard 1996-97, De Silva 1990, Glover 2004, Higham 1996,

McConnell 1986, Nguyen Viet 2005.

6. Bennett 1988





Pour évoquer, invoquer, honorer et rendre favorables les forces qui régissaient leur univers, les Pascuans ou Rapanui ont conjugué tous les modes de représentation : art oratoire, écriture, musique et danse, comédie, peinture, gravure, sculpture, architecture et construction de paysages. Certaines de leurs oeuvres affectent un caractère ostentatoire peu commun : de gigantesques monuments (*ahu*) et leurs statues de pierre (*moai*) (**fig. 2**) imposaient et imposent encore un sentiment d'étonnement et d'admiration pour des exploits collectifs réalisés avec une élégante économie de moyens.

Sous le regard des statues géantes, d'autres œuvres suscitaient des émerveillements d'un autre ordre. Au cours des innombrables fêtes qui rythmaient la vie des Rapanui, les déclamations, les chants et les danses, les hommages aux ancêtres et aux dieux avaient d'autres acteurs et d'autres spectateurs que les vivants et ceux de l'au-delà. En effet, les moai miro¹, de petites créatures en bois (fig. 1), tirées de leurs rêves, dépendues des solives des maisons-bateaux, démaillotées de leur enveloppe de tapa, se produisaient alors sous la lumière du soleil ou devant la flamme dansante des feux.

Petites images aux yeux d'os et d'obsidienne brillant d'une vie aussi intense que ceux des *moai aringa ora* colossaux² (**fig. 2**), petites images chéries, dorlotées, longuement caressées, s'animant soudain, attachées par grappes au corps de leurs possesseurs, ou agitées entre leurs mains ; elles participaient comme eux au jeu des autres acteurs, personnages des comédies et des drames qui formaient le théâtre du bon plaisir des dieux.

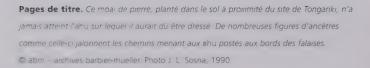


Fig. 1. Moa miro en bois die toromiro, representant un personnage pathologique. Yeux en os et obsidienne (l'œil gauche manque). Sur la nuque, une perforation, dissimulée par une excroissance permettait de suspendre l'objet. Haut.: 19,7 cm.

And coil sir isaac Epstein. Inv. 5701. Musée Barbier-Mueller.





Fig. 2. Moai aringa ora du site de Tahai. La statue colossale porte sur sa tête la coiffe pukao, semblable à une sorte de chignon. Alors que les statues de pierre prenaient naissance sur les flancs du Rano Raraku, leurs pukao étaient eux sculptés dans le tuf rouge des carrières du volcan Puna Pau. © abm – archives barbier-mueller. Photo J. L. Sosna, 1990.

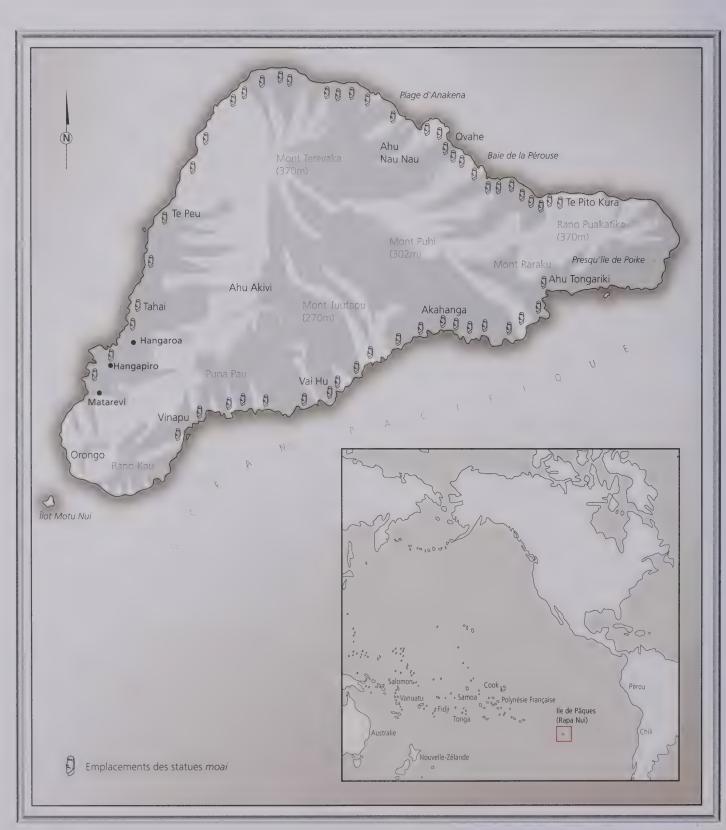




Fig. 3. Lors de la mission scientifique franco-belge de 1934-1935, l'ethnologue Alfred Métraux photographie le dernier spécimen du Sophora toromiro qu'abrite encore l'île de Pâques, dans le cratère du volcan Rano Kau. © Daniel Métraux.



Fig. 4. En 1956, l'équipe de Thor Heyerdahl prélève une branche portant quatre gousses du dernier Sophora toromiro de l'île. Les graines donneront naissance à une descendance du toromiro à Göteborg, en Suède. De cette descendance est issu le petit arbuste planté en 1993 au jardin botanique Val-Rahmeh de Menton. © Catherine Orliac.

Des récits mythologiques impliquaient parfois le beau jeune homme pensif (moai tangata) et la dame plate (moai papa) désignant gravement son sexe d'un geste raide. Il y avait toujours le vieillard aux oreilles distendues, au visage grimaçant et aux côtes saillantes (moai kavakava) ; soulignons que la « dame » mûre, dans une logique très polynésienne, pouvait porter un bouc, et même exhiber un pénis. Prenait également vie tout un bestiaire symbolique : rat, coq, oiseau, tortue, poisson, cyprée, poulpe, sans oublier des êtres composites figés à différents moments de leur métamorphose : oiseau-homme, homme-oiseau (moai tangata manu), homme-lézard (moai tangata moko) au corps tortueux ; il y avait aussi, tordus comme ce dernier, des êtres longilignes étranges nés des convulsions du toromiro noueux. Enfin un petit peuple d'humains jouait probablement dans un registre plus ludique : courtauds, rondouillards ; leur morphologie, leur gestuelle et leurs mimiques n'inspirent pas, a priori, une admiration ni une crainte considérables.

Toutes ces créatures étaient sculptées dans le bois d'arbres soigneusement sélectionnés, pour leur symbolique et pour la sacralité du lieu où ils avaient grandi. La plupart sont taillées dans le bois du *Sophora toromiro* (**fig. 3**). D'après la tradition orale, cet arbre aurait été introduit par Hotu Matua, premier roi de Rapa Nui ; on affirme aussi qu'il provenait de l'accouplement du dieu Atua Metua et de la déesse Ki te Vuhi o Atua. Bien sûr, la réalité botanique est toute autre : les pollens fossiles des cratères du Rano Aroi et du Rano Raraku ont prouvé que le *toromiro* poussait sur l'île depuis au moins 38 000 ans ; il est endémique de Rapa Nui et ne pousse nulle part ailleurs.

Ce petit arbre, qui appartient à la famille des légumineuses-fabacées, ne dépassait pas cinq mètres de hauteur. Autrefois abondant à Rapa Nui, alors couverte d'une végétation mésophile variée, il s'est éteint sur sa terre d'origine dans les années 1960. Il ne subsiste aujourd'hui



Fig. 5. Bâton de danse rapa en bois de toromiro. XVIII^e siècle. Haut. : 78,8 cm. Anc. coll. du Butler Museum, Harrow School. Inv. 5702. Musée Barbier-Mueller.

que dans quelques jardins botaniques au Chili, en Australie et en Europe. Le jardin botanique exotique de Menton est le seul en Europe à cultiver le *toromiro* en pleine terre (**fig. 4**) ; ceci permettra peut-être, dans un proche avenir, de réintroduire cet arbre patrimonial dans son île natale.

Les enquêtes ethnographiques et linguistiques effectuées au début du siècle sur le sens du mot *toromiro* traduisent ce nom par « bois épais » ou « bois tordu », en relation avec l'aspect du tronc, souvent noueux et tourmenté ; ce mot peut aussi se traduire par « bois de sang », pour sa couleur rouge sombre lorsqu'il est vieux. Ce bois possède des qualités mécaniques exceptionnelles : très dur et pesant, son grain est très fin. Imputrescible, il constitue également le matériau idéal pour la sculpture des insignes du pouvoir et de tous les objets à caractère sacré³.

Les sculpteurs rapanui (tahonga) choisissaient souvent le bois du toromiro pour les pagaies de danse rapa (fig. 5) et les bâtons ua (fig. 6), insignes de prestige de l'aristocratie. Comme le souligne la tradition orale, il était aussi souvent employé pour sculpter les moai kavakava. D'après la légende, le roi Tu'u ko Ihu, sculpta les premières statuettes à l'image de deux esprits, « qui n'avaient que des côtes et des os ». Tu'u ko Ihu les avait surpris dans leur sommeil alors qu'il se rendait au lieu-dit Hare Koka; arrivé à demeure, il tira deux tisons de toromiro d'un four et sculpta l'image de ces êtres surnaturels.

Ses ancêtres divins, la couleur rouge de son bois et le jaune vif de ses fleurs (couleurs des dieux) (**fig. 4**), confèrent au *toromiro* le statut d'arbre sacré. Il a aussi une autre qualité : comme la plupart des légumineuses, c'est un arbre à *rhyzobium*. Une bactérie, qui se développe en symbiose sur ses racines, fixe l'azote de l'air en le combinant avec les composants de la sève pour en faire des albuminoïdes ; fournissant ainsi de l'azote, le *toromiro* fertilise le sol ; aussi les végétaux plantés dans son voisinage s'y développent-ils généreusement. Cet arbre aux

Fig. 6. Canne ou bâton ua. Comme le type rapa, cette forme ua a été vue par Cook, ce qui signifie qu'elle est antérieure aux contacts avec les navigateurs européens. Haut. : 156,3 cm. Anc. coll. Josef Mueller. Acquis avant 1942. Inv. 5704. Musée Barbier-Mueller.

pouvoirs exceptionnels était donc « béni des dieux » ! Il était planté à proximité de l'ahu moai, partie la plus sacrée des sanctuaires rapanui, dans l'ombre des grands ancêtres protecteurs des clans, comme le montrent les dessins réalisés au cours du voyage de La Pérouse.

Lorsque leur sculpture était achevée, la plupart des objets étaient entièrement teints d'une couleur chocolat plus ou moins foncée. Ensuite, malgré son usure, cette teinture n'était pas renouvelée, aussi ne subsiste-t-elle souvent que dans les creux inaccessibles aux frottements ou dans les infimes sillons des fibres ligneuses. Il est possible que cette couleur, destinée à masquer totalement celle du bois, rappelle celle des brandons employés par Tu'u ko lhu. Est-ce par extension qu'elle couvrait également les objets cérémoniels (ao, rapa, tahonga) et les insignes de rang (ua, rei miro) ? La tradition reste muette sur le sujet.

Sans doute les statuettes ne commençaient-elles leur existence dans le monde qu'après une cérémonie religieuse où, comme toutes choses importantes en Polynésie, elles recevaient un nom propre. Puis elles rejoignaient la maison de leur famille d'adoption ; là, soigneusement enveloppées, elles étaient conservées à l'abri de toute atteinte. Lors de pratiques qui n'ont jamais été décrites, elles étaient longuement manipulées, avec une insistance particulière sur le sexe, le nombril et les mamelons des seins ; ces derniers sont usés parfois jusqu'à leur effacement presque complet.

À un moment de leur existence, certaines statuettes frappaient le sol de leurs pieds assez fortement pour que des esquilles s'en détachent. Assurément c'étaient de rudes chocs, pour produire de tels dégâts! En effet, la morphologie du pied des statuettes le prédispose à une grande robustesse: très court, souvent légèrement convexe, il est sculpté pour résister. Par ailleurs, le bois de *toromiro* duquel naît la majeure partie de ces statuettes, est particulièrement dur et tenace.





Fig. 7. Profils droit et gauche du moai miro en bois de toromiro, représentant un personnage pathologique. Haut. : 19,7 cm. Anc. coll. sir Isaac Epstein. Inv. 5701. Musée Barbier-Mueller.



commandait à Tu'u ko Ihu, le rétribuant d'une fournée de nourritures. Un jour, ces commanditaires vinrent à Ahu te peu chercher leurs statuettes dans la maison du noble sculpteur. Celui-ci leur dit : « - Attendez! Il fit alors marcher ses oeuvres dans sa maison, désormais appelée La maison des images qui marchent. En effet, à la grande joie de tous, elles marchaient en faisant des tours et des tours »4. Ainsi, les traces d'actions violentes maintes fois observées sur les pieds des statuettes résulteraient de leur manipulation un peu rude, comme celle qui ferait déambuler ces marionnettes, peut-être en dansant, sur une surface plutôt dure. Tout en commémorant la première « marche des statuettes », on aurait ainsi réaffirmé que les nouvelles images étaient bien vivantes ; cette cérémonie, probablement unique, intervenait sans doute peu après la naissance des sculptures, car les esquillements observés sont souvent fortement usés ; le poli des arêtes des cassures atteste d'une longue vie rituelle dominée par des manipulations douces.

Fig. 8. Détail du visage du moai miro, vu de face. L'effacement des traits, le rictus et l'affaissement de la joue ont subi un traitement anatomique. La sclérotique de l'œil est taillée en biais dans le cylindre d'un os d'oiseau. Inv. 5701. Musée Barbier-Mueller.

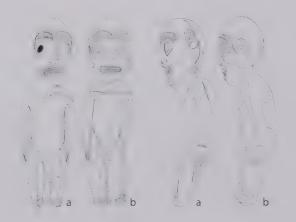
Fig. 9. Dos du moai miro présenté en contre plongée. Cet angle de vue permet d'observer l'absence du scrotum ainsi que la précision morphologique avec laquelle le sculpteur a décrit la verge démesurée. Inv. 5701. Musée Barbier-Mueller.

Certains moai de pierre, et encore plus souvent leur coiffe (pukao) de tuf rouge (fig. 2) sont creusés de cupules qui résultent d'un prélèvement de matière ; cette opération avait pour but d'incorporer la puissance surnaturelle (mana) de ces œuvres sacrées à des médecines. Il en est de même pour certaines sculptures en bois de types divers, dont une parcelle de matière a été extraite. Pour que l'opération n'altère pas la sculpture, les cavités ainsi formées sont parfois obturées avec une extraordinaire habileté. Les caractères essentiels des représentations, quelles qu'elles soient, sont leur essence surnaturelle et en conséquence, la puissance qu'elles partagent avec les entités de

l'au-delà. Cette force peut ainsi les transformer en instruments du crime ou en instruments de guérison.

Il existait, à Rapa Nui, des prêtres jeteurs de sorts et des prêtres guérisseurs et, là comme ailleurs en Polynésie, ces prêtres utilisaient probablement des images, bénéfiques ou maléfiques.

Ce long préambule permet de mieux situer le personnage de la collection Barbier-Mueller⁵ (**fig. 1**) dans le monde exubérant de la sculpture rapanui en bois. La reconstitution qui a été proposée ci-dessus se fonde sur l'observation directe des stigmates de vie rituelle que présentent environ deux cents œuvres conservées dans les collections européennes publiques et privées. Bien sûr, elle reste conjecturale, car les descriptions authentiques d'œuvres in situ dans le monde des dieux rapanui, celles des années 1864-1868 précédant la conversion, se réduisent à quelques lignes. Après la quasi-disparition du peuple rapanui (il ne comptait plus que 115 représentants sur l'île en 1877), la perte de mémoire et de savoir-faire était telle qu'aucun sculpteur n'était capable de produire, ni même de reproduire, les formes anciennes. Contrairement aux sculptures tardives sans métier et sans âme, le personnage masculin qui nous intéresse, de facture élaborée, est d'une conception très classique. Il appartient à la famille « macrocéphale » qui rassemble de petites images dont la tête est plus haute que le tiers du corps (fig. 7); rappelons que la hauteur des tangata, papa et kavakava mesure plus de quatre fois celle de leur tête. Dans une perspective naturaliste, les proportions de l'image Barbier-Mueller évoqueraient celles des très jeunes enfants ; toutefois, d'autres caractères indiquent que ce point de vue n'est pas le bon et que l'hypertrophie de la tête est une façon d'insister sur son importance symbolique. En



effet, la tête des garçons, excessivement sacrée, ne perdait ce caractère que lorsqu'ils étaient en âge de se marier, entre 17 et 20 ans⁶. Par ailleurs, aucun document fiable ne précise à quel âge leurs oreilles recevaient un ornement : est-ce à 8-10 ans, lorsque étaient dessinés les premiers tatouages sur les jambes ? Ou à 13-15 ans, lors de rites poki take et poki manu probablement liés à la puberté⁷ ? Sur cette image, comme sur les autres de la même famille, les lobes, portant un disque de taille raisonnable, ne présentent aucune élongation (fig. 7) ; il s'agit donc probablement d'un adolescent.

Cet adolescent est atteint d'un priapisme exceptionnel dans la statuaire rapanui. En effet, l'appareil génital des œuvres les plus élaborées, et souvent les plus anciennes, est traité avec une discrétion, une minutie et une tendresse que n'envieraient pas les marbres de la Grèce classique. Jusqu'en 1862, de bons sculpteurs rapanui œuvraient encore pour le commerce avec les navires étrangers ; peut-être ont-ils été incités à amplifier un effet qui rencontrait un franc succès dans la marine. Ainsi existerait-il quelques statuettes de « bon » style au sexe un peu volumineux, bien que toujours au repos. Mais tel n'est pas le cas de la nôtre. La grande taille de son pénis n'exclut pas une grande précision de traitement ; en effet, malgré la difficulté d'atteindre ce secteur, le sculpteur a parfaitement rendu compte de la morphologie de la face postérieure de la verge, entre les cuisses et les fesses (fig. 9). Dans l'état où il nous montre ce membre, il est impossible de dire s'il est circoncis, pratique qu'Alfred Métraux semble ignorer, mais qui a été observée par Linton Palmer, chirurgien de la Topaze en 18688. Le priapisme de notre petit bonhomme est d'autant plus inexplicable qu'il est complètement dépourvu de scrotum! En effet les bourses, elles aussi très discrètes, complètent toujours l'équipement masculin des statuettes ; parfois même, un testicule y est plus lourd que l'autre ...

Fig. 10. Schéma présentant les vues de face et de profil de la statuette du musée Barbier-Mueller (dessin a. inv. 5701) et de la statuette conservée au Staatliches Museum für Völkerkunde de Dresde (dessin b. inv. 18361), mises à la même dimension. Le moai du musée de Dresde (b) présente une légère asymétrie de la bouche et des clavicules, mais il a été doté d'un nombril et ses organes génitaux, complets, sont bien proportionnés. Dessins des auteurs.

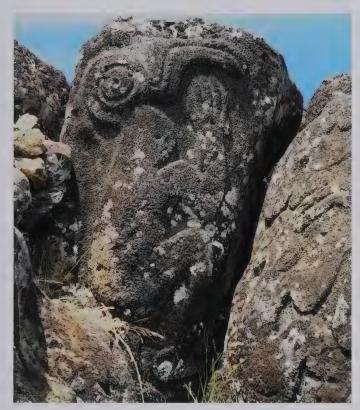


Fig. 11. Pétroglyphe, d'une hauteur approximative de 120 cm, représentant le légendaire homme-oiseau, gravé dans l'un des rochers du site sacré d'Orongo qui surplombe la falaise abrupte. © abm – archives barbier-mueller. Photo J. L. Sosna, 1990.

Cette anomalie ne fait que confirmer, dans son intimité, les différences manifestes affichées par la petite image de bois. Son corps est déformé par une bosse bilatérale dans le dos. Sur la face antérieure du corps, tout le côté droit du buste est paralysé : l'épaule droite s'efface, la clavicule droite disparaît et, caractère le plus visible, la partie droite du visage perd toute expression ; la joue tombe sur le cou, la bouche s'ouvre par un large rictus, l'œil distendu est éteint (fig. 8). Il s'agit vraisemblablement d'une malformation congénitale accompagnée d'une hémiplégie (et d'une rétention abdominale des testicules ?). Une image de la même famille d'objets, conservée à Dresden, présente les mêmes caractères, toutefois très atténués (fig. 10). Le sculpteur rapanui, qui savait créer les êtres hybrides les plus fantastiques, mais plastiquement cohérents, décrivait aussi d'une façon très naturaliste un être réel qui devait sa différence à la volontés des dieux. Sans doute pour cette raison était-il sacré, digne d'émerveillement et de représentation.

BIOGRAPHIES

Catherine Orliac, née en 1950, est docteur en archéologie océanienne, chercheur au CNRS (UMR 7041), associée au Département Hommes, Natures, Sociétés (équipe d'ethnobiologie) du Muséum national d'Histoire naturelle. Ses recherches portent actuellement sur la flore ancienne de l'île de Pâques et sur le choix symbolique des bois de sculpture en Polynésie Orientale.

CNRS, UMR 7041 et Muséum national d'Histoire naturelle, 57 rue Cuvier F-75231 Paris cedex 05. orliac@mnhn.fr

Michel Orliac, né en 1944, est chercheur au CNRS (UMR 7041) et chargé d'enseignement à l'université de Paris I. Il étudie le Mésolithique européen, le climat de l'âge du renne, les modifications de l'environnement en Polynésie Orientale et la statuaire en bois rapanui.

CNRS, UMR 7041, Maison de l'archéologie et de l'ethnologie, 21 allée de l'Université,

F-92023 Nanterre cedex, orliac michel@wanadoo fr

C. et M. Orliac ont dirigé plusieurs missions archéologiques sur l'île de Pâques afin d'y reconstituer l'histoire de la végétation. Ils sont les auteurs d'un ouvrage consacré à l'art pascuan : Bois sculptés de l'île de Pâques, éditions Parenthèses, Marseille et Louise Leiris, Paris 1995

BIBLIOGRAPHIE

MÉTRAUX (Alfred), Ethnology of Easter Island, Bishop Museum Press, Honolulu, Hawaii, 1940. ORLIAC (Catherine), a) Sophora toromiro, one of the raw materials used by Pascuan carvers: some examples in the collection of musée de l'Homme, Courrier Forsch. Inst. Senckenberg, n° 125, Frankfurt, 1990, p. 221-227.

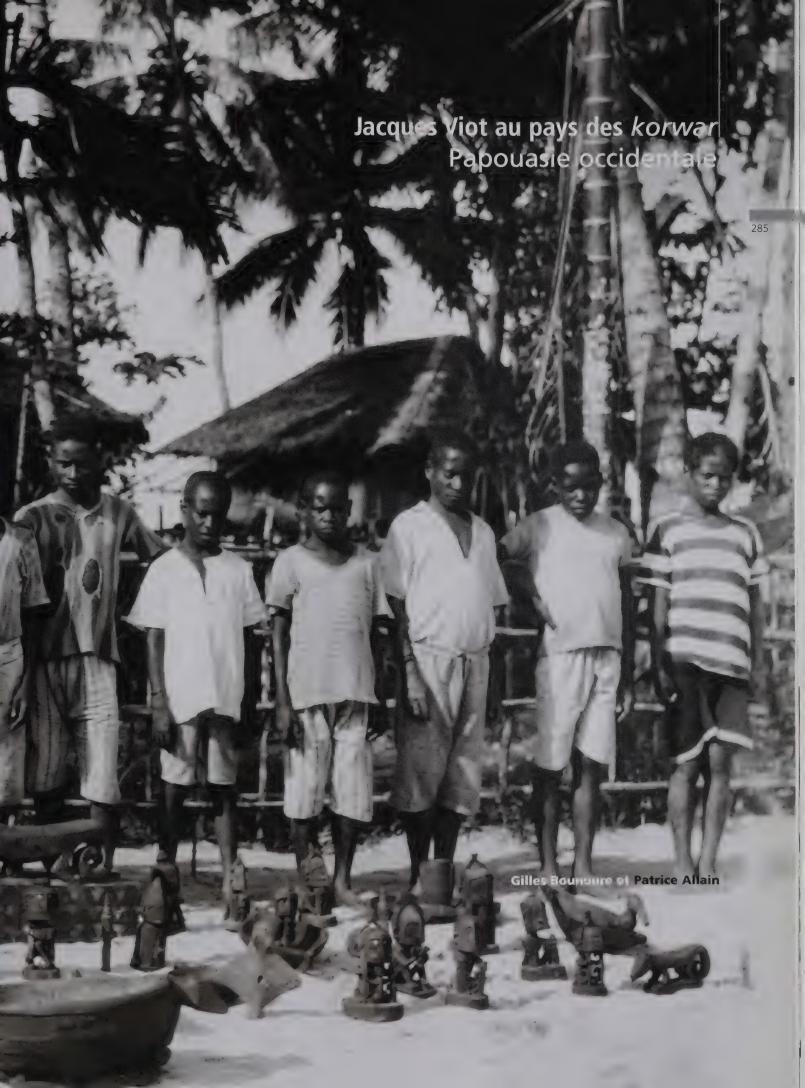
______, b) *Bois de Sang, catalogue de l'exposition : Bois à coeur ouvert,* Museum national d'Histoire naturelle, Paris, 1990, p. 48-69.

PALMER LINTON (John), *A visit to Easter Island, or Rapa-Nui, in 1868 by J. Linton Palmer, surgeon of the H. M. S. Topaze*, in The Journal of the Royal Geographical Society, vol 40, London, 1870, p. 167-181.

NOTES

- 1. Moai : représentation, image ; miro : bois.
- 2. Littéralement : représentations [au] visage vivant.
- 3. Orliac C.: 1990 a) p. 221-227; 1990 b) p 56-57.
- 4. Métraux, 1940, p. 261.
- **5.** Le *moai miro* de la collection Barbier-Mueller était autrefois entièrement recouvert d'une couleur marron foncé que sa vie rituelle a fait disparaître. Contrairement à la plupart des *moai miro* anthropomorphes, cette statuette ne présente ni nombril, ni scrotum.
- 6. Op. cit., p. 103-106.
- **7.** *Ibid.*, p.109.
- **8.** Palmer, 1870, p. 171. Cette opération est, ailleurs en Polynésie, une étape importante de la vie des enfants.





Jacques Viot (1898-1973) est surtout connu des cinéphiles pour la trentaine de films auxquels il a collaboré entre 1935 et 1961. Les amateurs d'art primitif associent d'abord son nom aux admirables statues qu'il a rapportées du lac Sentani (**fig. 7 et 8**) et que le public parisien put découvrir en mai 1930 à La Renaissance¹, ainsi qu'aux maro, pièces de vêtement en tapa peint qu'il avait collectées dans la même région et dont le musée d'ethnographie du Trocadéro fit une exposition en mars 1933². Complexe, mystérieuse, discutée, la personnalité de Viot, par ailleurs poète, romancier, photographe, journaliste, critique et marchand d'art, est loin de se résumer à ces deux périodes célèbres de son existence, qui en connut de moins brillantes

Pages de titre: « Quelques pièces provenant de la côte est de l'île Jappen », légende de Viot pour son article « La baie de Geelvink » paru dans L'Art vivant, avril 1931. Tous les objets de cet ensemble aujourd'hui retrouvés munis de leur étiquette proviennent de l'île voisine de Kurudu. La grande coupe fig. 4a apparait sur cette photo. Photo J. Viot, (D. R.).

et dont toutes les facettes n'ont pas encore été mises en vue. Parmi celles-ci, il y a lieu d'évoquer ici la collecte qui occupa Viot dans la baie de Geelvink (Cenderawasih Bay aujourd'hui), probablement quelques jours ou semaines avant son séjour sur les rives du lac Sentani, et qui n'a jamais été étudiée, en dépit de son intérêt.

Ce qu'il allait faire en Nouvelle-Guinée hollandaise (actuelle Papouasie occidentale, anciennement Irian Jaya, province indonésienne depuis 1963) est assez bien établi. Les horreurs de la Grande Guerre où il fut projeté à dix-sept ans comme canonnier ayant peut-être entamé son respect de la vie civile, de ses routines et de ses codes, Viot, jeune

Fig. 1. Jacques Viot et son boy lors de ses collectes en baie de Geelvink, 1929. Probablement hébergé chez un missionnaire comme il le raconte, il avait apparemment commencé à mettre en caisse des objets pour les expédier en France. Le grand Korwar, sur la table, est reproduit fig. 3. Photo D. R.



Nantais fuit sa famille en 1924 pour tenter l'aventure à Paris. Il y fréquente nombre d'artistes, se mêle aux surréalistes, se fait accepter d'eux, se lie notamment à Miró dont il devient le marchand, puis à Ernst et Arp, et comme le reconnaîtra Pierre Loeb, il est le premier à promouvoir et à vendre avec succès des œuvres surréalistes, en dépit des préventions qu'éveille ce label sur le marché. Son courtage d'art le met cependant en délicatesse avec ses créanciers, dont le galeriste Henri Bing qui porte plainte. Viot gagne l'Océanie en septembre 1926, tandis que le tribunal correctionnel de la Seine le condamne par défaut. À Papeete, le fugitif réussit le tour de force de se faire confier, sous une identité supposée, l'intérim du greffier en chef des tribunaux des Établissements français d'Océanie. Suspecté par les autorités, il est contraint de s'embarquer pour Sydney, séjourne à Shanghai du 15 mai au 4 septembre 1928 et regagne la France au cours de l'automne, nanti d'antiquités chinoises à monnayer, mais toujours sous le coup de sa condamnation de 1926, puis d'un mandat d'arrêt en date du 7 janvier 1929.

Afin d'y échapper et d'acquitter tout ou partie de ses dettes, il convient avec Pierre Loeb, en avril 1929, d'entreprendre un nouveau voyage en Océanie, d'un an au plus, pour y collecter soit en Australie, soit « dans les villages », des « objets d'art sauvage » à faire parvenir à la Galerie Pierre. Ce périple reste malaisé à reconstituer dans sa chronologie et son parcours, malgré les photos et les évocations qu'en a publiées Viot. On ignore la date de son retour en France, mais ses envois d'objets ne sont peut-être pas étrangers à la mainlevée du mandat d'arrêt qui le visait signifiée par la Chambre des mises en accusation le 15 février 1930. Il est frappant de constater que les pièces de Nouvelle-Guinée hollandaise exposées à La Renaissance en mai 1930 appartiennent à ses principaux créanciers, Paul Éluard³, H. Bing et P. Loeb qui s'était probablement entremis pour désintéresser les précédents (**fig. 2**).



Fig. 2. Pierre Loeb et quelques objets océaniens de sa collection, dont deux sculptures célèbres rapportées par J. Viot des rives du lac Sentani. Au premier plan, « Le bossu » (H. 1,18 m, coll. J. Friede) ; à l'arrière plan, « Maternité » (H. 92 cm, Metropolitan Museum, New York). Sur le buffet, d'autres belles sculptures du bassin du Sépik. Photo Denise Colomb, 1946.

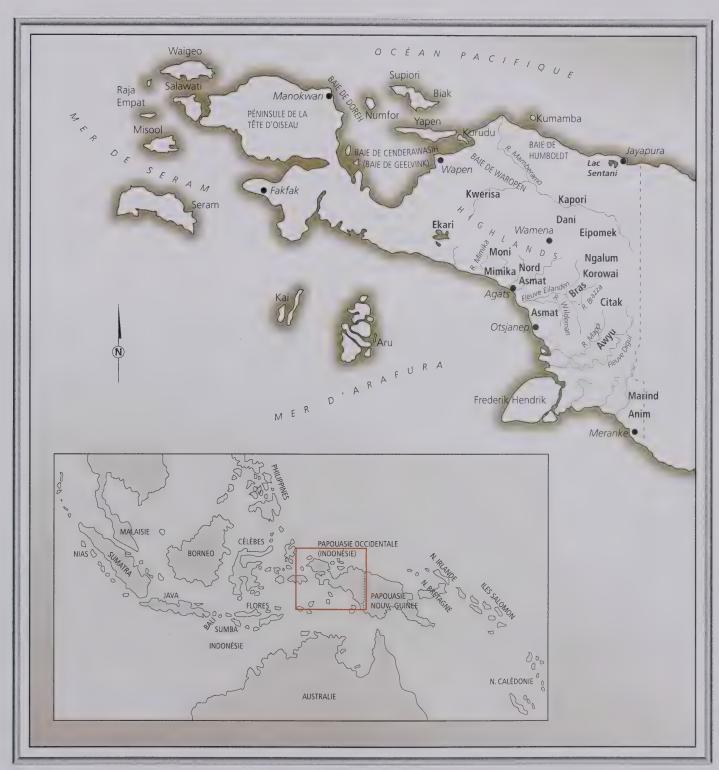


On ne sait si Viot, revenu à Paris, abandonna à P. Loeb la totalité des objets collectés, comme stipulé au départ, ou si le succès de ses trouvailles du lac Sentani et l'héritage familial dont il tira en 1931 une aisance éphémère lui permirent de conserver à titre de souvenirs des pièces qu'il serait amené à vendre ultérieurement. Dans les années qui suivirent, il attendait probablement davantage de ses évocations océaniennes, publiées sous forme de reportages illustrés⁴, ou de livre⁵, sa plume alerte passant peu à peu du récit de voyage au roman policier puis au scénario de film dont il allait devenir un des meilleurs spécialistes français.

On connaît les propriétaires successifs d'un sixième environ des pièces monumentales qu'il a rapportées du Sentani, mais la transmission des objets plus modestes collectés dans la baie de Geelvink, longtemps dédaignés comme relevant de la « petite ethnographie », échappe la plupart du temps à toute reconstitution⁶ (**fig. 3**).

Dans le texte le plus développé qu'il ait consacré à cette expédition, Déposition de Blanc, témoignage à charge et pamphlet plutôt que récit de voyage, Viot évoque très rapidement son séjour aux bords du Sentani, tandis qu'il ne cesse de revenir sur ses explorations de la baie de Geelvink, sûrement plus longues et riches en découvertes⁷. Le paradoxe n'est qu'apparent : l'art du Sentani avait été révélé quelques années auparavant par Paul Wirz, avec lequel Viot avait sûrement moins matière à polémiquer qu'avec les missionnaires protestants « de la société des missions d'Utrecht, qui ont le monopole des missions en Nouvelle-Guinée hollandaise du Nord. [et] sont d'un niveau de culture très inférieur »8. Il semble aussi que la monumentalité saisissante mais d'expression constante des œuvres du Sentani, dont son livre ne dit pas un mot, l'ait moins séduit que les variations stylistiques offertes plus à l'ouest. Des statuettes de Waigeo, il écrit ainsi qu'elles « sont particulièrement intéressantes parce qu'on peut y voir un chaînon de cet art qui serpente à travers toutes les Indes néerlandaises, depuis Nias, par Florès, Timor, Tenimber, jusqu'à Geelvink-Bay et plus loin encore »9.

Dans cette baie qu'il a dû parcourir plusieurs fois¹⁰, Viot acquit immédiatement le sentiment que les Blancs, et spécialement les Néerlandais que son livre malmène de l'exergue à la conclusion, ne



Carte. Papouasie occidentale, ex-Irian Jaya.

cherchaient nullement à connaître les Papous, et moins encore leurs mœurs ou leurs arts, mais seulement à les utiliser pour leurs propres intérêts coloniaux et boutiquiers. Sur ces missionnaires, fonctionnaires, employés de la KPM, professeurs d'université, et leurs protégés, rajahs et *gurus* (*teachers*), ses notations instantanées s'apparentaient à des photos qui équivalaient à des réquisitoires, du moins selon une des conceptions du journalisme en cours à cette époque. Il rapporte ainsi à deux reprises en quels termes Van Hasselt, missionnaire chevronné, en poste depuis 35 ans dans la région, lui a soutenu que les masques étaient absents des arts et des traditions de la baie de Geelvink. Viot, qui venait de photographier une cérémonie à masque à Sorong, sur la côte nord-ouest de la « Tête d'oiseau », et acquerrait un peu plus tard un masque à l'extrémité orientale de la baie, avait quelque raison de vitupérer le missionnaire pour son ignorance crasse ou son mensonge éhonté¹¹.

Fig. 4a. Coupe monoxyle à décor animalier collectée par J. Viot sur l'île de Kurudu L'objet fait partie des pièces photographiées sur le terrain (pages de titre). Peu representées dans les collections occidentales, les coupes sculptées de cette région n'ont fait l'objet d'aucune étude. Cet exemplaire a été acquis auprès de la galerie Le Corneur-Roudillon à Paris, en 1963. Longueur : 76 cm. Inv. 4003. Musée Barbier-Mueller. Photo Wolfgang Pulfer.



On connaît quelques-unes des escales de Viot dans la baie de Geelvink grâce aux étiquettes apposées sur les objets collectés et rédigées de sa main même. De taille variable, elles portaient à l'origine un numéro d'ordre, une description sommaire, le lieu d'acquisition et une dimension exprimée en mètres (**fig. 4a et b**). Certaines ont été supprimées par des propriétaires ultérieurs, d'autres cirées ou décapées jusqu'à devenir illisibles, et beaucoup ne subsistent qu'à l'état de fragment. Leur numérotation atteste que les objets recueillis dépassaient largement la centaine, dont un quart environ est aujourd'hui connu avec précision. Ces circonstances laissent peu d'espoir de pouvoir un jour reconstituer la collecte et le séjour de Viot dans cette partie de la Nouvelle-Guinée hollandaise, même avec le secours des quelques photographies qu'il a prises sur place, publiées par ses soins ou retrouvées dans ses archives (**fig. 6**).

Fig. 4b. Étiquette de la main de J. Viot (collée sous la coupe fig. 4a), numéro de collecte, brève description, lieu de collecte, dimensions. La description de Viot est approximative la coupe figure un oiseau de mer, sans doute une frégate, et rappelle des objets similaires conçus dans les archipels de l'Amirauté et des Salomon. Inv. 4003. Musée Barbier-Mueller.



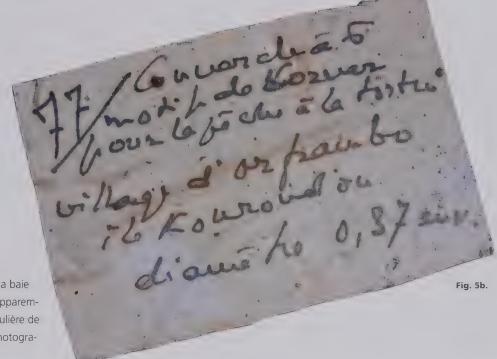
L'examen des pièces connues, dont il serait vain de tirer la moindre statistique, révèle cependant qu'elles proviennent pour la plupart de deux îles du nord-est de la baie, aujourd'hui dénommées Yapen et Kurudu¹³. C'est également à cette dernière, qui s'étire sur une dizaine de kilomètres entre Yapen à l'ouest et la côte Waropen à l'est, que Viot consacre les pages les plus détaillées de sa *Déposition de Blanc*¹⁴. Et c'est encore de cette île que proviennent, selon les étiquettes, tous les objets retrouvés à ce jour parmi les 47 « pièces provenant de la côte est de l'île Jappen », probablement photographiées au moment où Viot les rapportait de Kurudu pour les

moment où Viot les rapportait de Kurudu pour les expédier à Soroei (pages de titre), sur la côte sud de Yapen, le seul port des environs visité mensuellement par le *Van Noort*, vapeur de service de la KPM. Au moins deux des *korwar* qui s'y trouvent reproduits proviennent « d'une grotte dans l'île Kouroudou »¹⁵, selon les indications manuscrites de Viot.

Même si cette photographie ne fixe que « quelques pièces » parmi celles qu'il a collectées à Kurudu (**fig. 5a et b**) et, à partir de cette île, sur la côte Waropen¹⁶, elle constitue un témoignage de première importance pour les spécialistes des arts de la baie de Geelvink, qui peinent toujours à rendre compte de leur diversité stylistique, notamment du fait de l'insuffisance des renseignements accompagnant les objets conservés. D'après l'échantillon visuel qu'en donne Viot, peut-on par exemple continuer d'assurer que les *korwar* du nord-est de la baie « sont souvent figurés debout » et que « presque tous

tiennent un bouclier de leurs deux mains »17 ?
Plus largement, il y aurait lieu de reconsidérer les recherches déjà publiées sur ces arts, précieuses mais incomplètes, fondées qu'elles sont en général sur les collections publiques néerlandaises, certes dépositaires de la





fine fleur des témoignages artistiques de la baie de Geelvink parvenus en Occident, mais apparemment dépourvues pour cette région particulière de tout ensemble comparable à la collecte photographiée par Viot¹⁸.

L'étude de cet ensemble a également permis de retrouver un document qui, sans être totalement inconnu, n'avait jamais été rapproché du séjour de Viot à Yapen et à Kurudu et dont il éclaire quelques circonstances (**fig. 9**). De 1937 à 1949 environ, De Neef, ancien pasteur des missions d'Utrecht, a publié plus d'une dizaine d'ouvrages pou la jeunesse, exaltant les bienfaits de la christianisation des Papous¹⁹. L'un de ces volumes est consacré à la conversion par le narrateur des 648 naturels de l'île de Kurudu, que solennisa une messe précédée d'un grand autodafé de *korwar* et autres idoles « païennes »,

Fig. 5a et b. « 77. Couvercle à 6 motifs de Korwar pour la pêche à la tortue. Village d'Orpambo, île Kouroudou. Diamètre 0,37 m env. ». Ce détail de l'étiquette rédigée par J. Viot décrit le disque monoxyle sculpté en demi-relief d'un décor rayonnant de six personnages réunis par les pieds (fig. 5a). Viot a collecté au moins trois objets de ce type, dont l'un a appartenu à A. Breton. On y a vu des couvercles de boîte à appâts, des flotteurs soutenant des lignes ou des filets. Des auteurs anciens (De Clercq et Schmeltz, 1893, par exemple) décrivent des disques analogues servant d'ornements de faîtage pour les maisons cérémonielles. Cette famille d'objets n'a jamais été étudiée. Acquis par J. Mueller avant 1938. Inv. 4004-2. Musée Barbier-Mueller.



Fig. 6. Photo prise par J. Viot sur un rivage de la partie orientale de la baie de Geelvink. Au départ d'une estacade, un groupe de naturels présente au photographe une douzaine d'objets, dont trois figurent sur la photo en fig. 1. Photo J. Viot, (D. R.).

le 16 octobre 1930²⁰ (**fig. 10**). Quelques mois auparavant, l'auteur de ce récit avait reçu à Yapen « la visite d'un aventurier et trafiquant français, habile marchand, qui avait beaucoup à raconter » et qui « parcourait la Papouasie pour acheter amulettes et *korwar* contre argent comptant ». Redoutant que « ce païen blanc » ne nuise aux progrès de sa catéchèse, il s'était résolu à « le surveiller du coin de l'œil » en l'accompagnant dans ses collectes d'objets.

Le pasteur se garde de nommer « le païen blanc », tout comme l'auteur de *Déposition de Blanc* tait le nom du missionnaire qui l'a hébergé maintes nuits ; avec lequel il a parcouru Kurudu et soutenu des conversations prolongées²¹. À défaut d'estime, ce silence partagé témoigne d'une sorte de respect mutuel qui transparaît aussi dans chacun de leurs récits. De son visiteur, « *every inch a dandy* » - appréciation confirmée par les photos montrant Viot en Nouvelle-Guinée - De Neef assure par exemple qu'il « a tout fait pour ne pas nuire à notre travail », et qu'il n'achetait d'objets « que sur le conseil de ses boys. La contrainte lui était étrangère, et beaucoup de pièces qu'il



Fig. 7.

convoitait restèrent par conséquent aux mains des païens ». Il rapporte le cas de « deux tuyères de bois merveilleusement gravées », vestiges d'une forge papoue encore doués de pouvoirs magiques, que le Français tenta d'acheter au dignitaire de l'un des villages de Kurudu, le « sahoi » Sapoefi de Manoeba, pour n'obtenir que cette rebuffade : les billets de banque qu'il avait posés près du « sahoi » furent balayés d'un revers de main, et le « dandy » dut aller les ramasser sous la case, au milieu des ordures et de la fange.

Viot n'est pas en reste à propos « du missionnaire, un homme dont la sincérité [l'] exténuait », avec « sa grande bonté, ses dons, une sorte de vive intelligence [...], plus convaincu et plus sincère qu'un autre, plus désarmant hélas et plus dangereux ». C'est pourquoi « Kouroudou aussi était condamnée. Là aussi plus tard il y aurait une cérémonie de baptême en masse ». On peut imaginer en quels termes Viot aurait révisé son livre, probablement rédigé durant son voyage de retour, ou très peu de temps après, s'il avait été informé des détails de la

Fig. 7. Vieilles sculptures (dont celle du musée Barbier-Mueller illustrée en fig. 8) et jeunes gens des bords du lac Sentani. Viot a photographié nombre de scènes analogues, qui ont certainement avivé l'intérêt des amateurs européens pour les arts du Sentani. photo de J. Viot (D. R.).

Fig. 8. Sculpture monoxyle du lac Sentani, collectée par J. Viot. La plupart des sculptures de ce type semblent avoir été détachées d'ensembles architecturaux richement ornementés, détruits sur ordre des missionnaires néerlandais. Petites restaurations au menton et au bras gauche. Haut : 73 cm. Ancienne coll. H. Rubinstein. Inv. 4051. Musée Barbier-Mueller.



Fig. 9. Carte servant de frontispice au récit du missionnaire Albert J. de Neef, Koeroedoe, Schetsen uit Papoealand, Gravenhage (1938). Elle est probablement de sa main, ou tracée sur ses indications. A gauche, la côte est de Yapen, où Viot prit la photo reproduite en pages de titre.

Archives Bounoure.



conversion de Kurudu, tels que les a rapportés mais aussi organisés De Neef. Cette issue trop prévisible, loin d'amoindrir la valeur de *Déposition de Blanc*, serait plutôt de nature à en augmenter la portée, en soulignant les aspects les plus nobles de cette expédition à la recherche d'objets sauvés *in extremis* d'un bûcher qui n'était pas expressément annoncé, mais qu'il était du ressort d'un « païen » précocement et révolutionnairement anticolonialiste de pressentir. Est-il besoin d'insister sur le nouvel intérêt que doivent recevoir les pièces recueillies par Viot à Kurudu en 1929, à la lumière de l'autodafé qui y fut organisé en 1930 ?

Tous ces éléments font souhaiter une réédition de *Déposition de Blanc*, enrichie des principales « pièces justificatives » subsistant * aujourd'hui. Avec toutes les réserves qu'appellent les attitudes parfois litigieuses de son auteur, (ou ses moments « faillibles » selon l'expression de Breton), ce livre et l'expédition qu'il relate n'en constituent pas moins la meilleure démonstration factuelle, et « sur le terrain », de la posture « primitiviste » qu'ont revendiquée les surréalistes et à laquelle on doit certainement, à défaut des révolutions qu'ils espéraient, une modification décisive de la sensibilité occidentale à l'égard des arts primitifs. Quoique Jacques Viot n'ait pas eu la patience d'un



Fig. 10.

Michel Leiris pour continuer cette ethnologie de combat, tous les objets qu'il a collectés, sur les rives du lac Sentani comme dans la baie de Geelvink, emportent avec eux cet espoir illimité dans les pouvoirs de l'imagination humaine, quand elle n'est pas bridée, réprimée ou condamnée au feu par les missionnaires ou leurs protecteurs capitalistes. C'est ce que permettent de mesurer notamment les quatre objets aujourd'hui conservés dans les collections du musée Barbier-Mueller, et que les visiteurs seront peut-être amenés à reconsidérer sous ce jour méconnu (fig. 3, 4a, 5a et 7).

Fig. 10. Illustration tirée du même ouvrage d'A. J. de Neef, p. 77, pour accompagner le récit de l'autodafé du 16 octobre 1930. Il s'agit sans doute d'une photo fortement réinterprétée, à en juger par ce détail étrange, sans explication dans le texte du missionnaire : « le futur bûcher est dominé par une planche votive gope typique du golfe Papou, alors sous contrôle britannique ». Archives Bounoure.

BIOGRAPHIES

G. Bounoure, critique d'art, ancien attaché à la rédaction d'Arts d'Afrique Noire-arts premiers est l'auteur de nombreux travaux sur les civilisations du Pacifique et leur appréciation en Occident.

P. Allain, universitaire nantais, spécialiste des avant-gardes littéraires du XX^e siècle est l'auteur de nombreux articles et d'une thèse de doctorat sur Jacques Viot (1998), dont il a également publié les œuvres inédites (Poèmes de guerre, Le cher déluge, Tu ne peux mourir sans moi, Formose, Paris, 1994).

NOTES

- Exposition des arts de l'Océanie. Du 23 mai au 6 juin 1930 (prolongée au moins jusqu'en octobre), La Renaissance, Paris. Les nº 1 à 30 de cette liste dépourvue d'illustrations, collections Pierre Loeb, Paul Éluard et Henri Bing, provenaient des collectes de Viot.
 A. Portier et F. Poncetton en ont reproduit d'autres dans leur album Décoration océanienne,
 A. Calavas éd., Paris, 1930.
- **2.** Cf. Ph. Peltier, « Paris-Nouvelle-Guinée, 1925-1935. Jacques Viot, les *maro* de Tobati et la peinture moderne » *Gradhiva*, 8, 1990, p. 38-65, et « Jacques Viot, the Maro of Tobati, and Modern Painting: Paris-New Guinea, 1925-1935 », in S. Greub (ed.) *Art of Northwest New Guinea*, New York, 1992, p. 155-175.
- **3.** Le catalogue de la célèbre vente *Sculptures d'Afrique*, d'*Amérique*, d'*Océanie*, *Collection A. Breton et P. Eluard*, A. Bellier commissaire-priseur, Ch. Ratton et L. Carré experts, Hötel

 Drouot, 2-3 juillet 1931, présentait au moins 14 lots de la baie de Geelvink (n° 31, le seul illustré, 32, 34 à 41, 43 à 46, p. 6-8), trois des notices reproduisant des indications de Viot.

 Les difficultés de Breton le mettant hors d'état d'acheter des objets en 1930-31

(Œuvres complètes, éd. de la Pléiade, sous la direction de M. Bonnet, t. I, 1988, pp. LVI-LVII, et t. II, 1992, p. XXXIV-XXXV, voir aussi M. Polizzotti, *Revolution of the mind, the life of André Breton*, London, 1995, p. 340-362), ces objets appartenaient nécessairement à Éluard.

- **4.** Voir notamment J. Viot, « La baie de Geelvink », *L'Art Vivant*, avril 1931; Benoît Vince (= J. Viot), « Le marchand de crâne », *Voilà*, 7 novembre 1931; J. Viot, « Reliques de l'âge de pierre au lac Sentani », *L'Intransigeant*, 23 janvier 1933, avec une différence manifeste de ton et d'engagement entre les articles signés Viot et les productions plus « alimentaires » signées de son pseudonyme.
- **5.** J. Viot, *Déposition de Blanc*, Stock, 1932, 196 p. *Le Surréalisme au service de la révolution*, n°1, juillet 1930, en a publié un extrait dont la rédaction est légèrement modifiée dans le volume publié. On ignore aujourd'hui si ces modifications procèdent de repentirs de l'auteur ou d'exigences de l'éditeur.
- **6.** Font exception un chevet de la baie de Geelvink collecté par Viot, reproduit dans Décoration océanienne, op. cit., pl. 13 e, avec la mention « Collection Tzara », et présenté dans la vente Tzara (Etude Loudmer, Paris, 24 novembre 1988, n° 154), et une statuette du musée Barbier-Mueller, inv. 4002 C, « cédée par Viot à Josef Mueller en 1938 », reproduite p. 174, fig. 4 a, in D. Newton (éd.), Arts des Mers du Sud, Marseille-Paris, 1998. Viot organisa en 1933 à la galerie Pierre Colle une exposition d'art océanien présentant certainement des pièces qu'il avait collectées, sans qu'on sache s'il en était propriétaire, si elles étaient proposées à la vente et, dans cette hypothèse, si elles ont trouvé preneur.
- **7.** Déposition de Blanc, op. cit., notations éparses p. 82-103 pour le Sentani, p. 47-192 pour la baie de Geelvink.
- 8. Ibid., p. 115. Quoiqu'il ne le mentionne pas, Viot avait certainement lu P. Wirz (publications de 1923 et 1928 consacrées au lac Sentani), peut-être des rapports de l'expédition hollandaise de 1903, parus de 1904 à 1917, et sûrement divers travaux ethnographiques, notamment en néerlandais, qui lui permirent de délimiter son terrain de collecte en connaissance de cause. Wirz avait également rapporté au musée de Bâle des objets de la baie de Geelvink, en 1922 et 1926.

- **9.** *Ibid.*, p. 53. Il exprime la même préférence p. 72 : « Je ne puis entrer ici dans le détail des raisons qui font que les habitants de cette région sont particulièrement intéressants à étudier. Qu'il me suffise de dire que non seulement leur art, question qui m'intéresse particulièrement, mais leurs caractères anthropologiques et ethnographiques les apparentent à des peuples échelonnés tout le long de l'archipel des Moluques et celui de la Sonde et dont la marche paraît avoir été d'ouest en est. » Il explique ensuite en quoi « les populations (du Sentani) s'opposent à celles de la baie de Geelvink ».
- **10.** Son livre fait mention de deux séjours en Nouvelle-Guinée (p. 79), de deux séjours à Amboine (p. 25), deux passages à Sorong (p. 51), etc. mais sans le moindre indice chronologique.
- **11.** Le missionnaire Frans J. F. van Hasselt (« junior », pour le distinguer d'un homonyme pionnier de l'évangélisation de la région quarante ans plus tôt) fut en poste dans la baie de Geelvink de 1894 à 1930, et a publié des articles à prétention ethnographique jusqu'en 1936. À propos de Van Hasselt et des masques, Viot conclut : « En tant que missionnaire calviniste, en effet, il les interdit » (*lbid.* p. 58. Voir aussi p. 47-48). Les deux masques en cause (photo d'une danse à masque prise à Sorong, et « masque de danse trouvé (sic) dans l'île Kœrœdœ ») ont été reproduits en premier lieu dans *L'Art vivant, op. cit.* Le masque-heaume collecté dans ces circonstances ne paraît pas avoir été proposé sur le marché depuis lors.
- **12.** Viot a publié dans *L'Art vivant, op. cit.* quatre photos intéressant ses collectes : le masque-heaume précité, un « *korwar* de chef provenant de l'île Jappen », un « oreiller en bois dur, trouvé au village d'Erari, côte nord de Nouvelle-Guinée », et la vue d'ensemble ainsi légendée, « Quelques pièces provenant de la côte est de l'île Jappen », reproduite ici avec une autre photo initialement publiée par Patrice Allain, « Jacques Viot en Océanie », dans son article « Jacques Viot. Du rêve surréaliste aux rives du Pacifique. L'art des découvertes », in V. Rousseau, A. Marcetteau-Paul et P. Allain (éd.), *Le rêve d'une ville. Nantes et le surréalisme*, Nantes-Paris, 1994, p. 296-323.
- **13.** Un seul objet fait exception à ce jour : reproduit par A. J. P. Meyer, *Art océanien*, Paris, 1995, n° 38 p. 59, ce chevet donné comme provenant des « îles Schouten » est stylistiquement très proche d'exemplaires recueillis par Viot plus à l'est. L'étiquette n'a pu être examinée. **14.** *Op. cit.*, p. 87-88, 178-192.

- **15.** Vente Breton-Éluard, *op. cit.*, n° 40 p. 7 (non illustré) et *korwar* d'une collection particulière française, portant le n° 63, différant nettement du précédent d'après sa description. **16.** Viot a collecté à Kurudu au moins deux disques de bois sculptés pour la pêche à la tortue, qu'il a numérotés 75 (Vente Breton, Hôtel Drouot, Paris, 17 avril 2003, n° 6131, p. 112-113) et 77 (musée Barbier-Mueller, inv. 4002-2). Seul le premier figure sur cette photographie de Viot. Dans *Déposition de Blanc*, p. 183, il se vante d'avoir été « le premier Blanc à aller » sur la côte Waropen et il en a rapporté au moins un chevet qu'il a publié dans *L'Art vivant, op. cit.*, p. 172. Il ignorait notamment les collectes antérieures de Paul Kibler, dont une partie reste conservée au Linden Museum de Stuttgart. La présence blanche sur cette côte est donnée comme permanente à partir de 1927 par G. J. Held, *The Papuas of Waropen*, The Hague, 1957, p. 21 sq.
- 17. Appréciations de Th. Van Baaren, *Korwars ans Korwar Style*, La Haye-Paris, 1968, p. 79, à propos du style de l'île Yapen auquel il associe Kurudu et la côte Waropen, tout en reconnaissant que cette région reste mal connue et n'autorise que des conclusions provisoires. Cet auteur possèdait au moins deux objets provenant de Kurudu, VB 44 et 71, qu'il tenait de missionnaires (*The Collection Van Baaren*, Volkenkundig Museum « Gerardus Van Der Leew », Groningen, 1998, p. 89 et p. 6).
- **18.** L'ouvrage précité de Van Baaren, qui fait autorité, s'appuie uniquement sur les collections publiques et privées néerlandaises. À cinq exceptions près (deux objets appartenant à John Friede, trois autres de collections privées différentes), la même observation vaut pour l'illustration de son article « Art of Geelvink Bay » in S. Greub (éd.), Art of Northwest Newguinea, op. cit., pp. 16-55. Des avancées ponctuelles ont été réalisées notamment par Wilhelm G. Solheim, « Korwar of the Biak », in J. A. Feldman (éd.), The Eloquent Dead. Ancestral Sculpture of Indonesia and South Asia, Los Angeles, 1985. Des recherches prolongées dans les collections publiques néerlandaises n'y ont relevé que quatre objets de Kurudu: outre les objets précités de la collection Van Baaren, un masque conservé au Tropenmuseum (n° 669-42, reproduit in A. Kaeppler, C. Kaufmann, D. Newton, L'Art océanien, Paris, 1993, p. 397 pl. 256) et une amulette collectée par A. J. Gooszen conservée au RMV de Leyde (n° 1971-1521, reproduit in S. Greub (éd.), op. cit., p. 41 n° 26).

- 19. Ouvrages souvent illustrés, publiés sous le nom soit d'Albert J. De Neef, soit d'A. Zaaier. Van Baaren, op. cit., p. 100, en signalait trois, Koeroedoe, schetsen uit Papoealand, Den Haag 1937, Papoealand, het arbeidsveld van de Utrechtsche Zendingsvereeneinging, Oestgeest, 1938, Heidendom op Nieuw Guinee, Oegstgeest, s. d., auxquels il faut ajouter Onder de Papoea's, Nijkerk, 1938, Carl's Kerstfeest in Papoea-Land, Nijkerk, 1939, Pioniers en Papoea's, Nijkerk, 1940 (situé à Kurudu), Papoea's in de Branding. Een verhaal uit Nieuw Guinee, Den Haag, 1940 (situé à Yapen, où l'auteur obtient la conversion d'un sculpteur de korwar), De Hemelprauw? Een verhaal van Binnenlanders in nood op Nord Nieuw Guinee, s'Grevenhage, 1946 et quelques autres, sans parler des récits situés à Ternate ou à Célèbes, chez les Toradja.
- **20.** Koeroedoe, op. cit., p. 76 et passim. Raymond Corbey (« Destroying the graven image. Religious iconoclasm on the Christian frontier », Anthropology today, 19-4, 2003, p. 10-14, reproduisant aussi l'illustration du livre de De Neef sur l'autodafé) date l'événement de 1932, d'après un rapport confus de Van Hasselt, qui n'était plus sur place.
- **21.** De Neef sur Viot, Koeroedoe, p. 12-14. Viot sur De Neef, *Déposition de Blanc*, p. 176, 178-182, 183-192.





Les lecteurs d'Arts & Cultures ne réalisent peut-être pas que les articles de fond doivent être déposés avant la fin mars ; telle l'année fiscale en Grande-Bretagne, mon année se déroule donc d'avril à avril.

Avril



e me trouve à Ibiza. Hors saison, les lieux de villégiature sont métamorphosés. L'absence des foules et de leurs débordements est plus que tangible. À cette époque de l'année, les ghettos britanniques ont renoncé aux bois-

sons et à la violence. Rue des Mille Vierges, dans la vieille citadelle, le beau monde ne se pavane plus en affichant une nudité dédaigneuse. Mais l'écho des bombes de Madrid est parvenu jusque dans les collines qui fleurent bon le romarin. Mon voisin est un acteur catalan – une star du porno, selon les dires de l'homme préposé à l'entretien de la piscine –, dont la maison était équipée jusqu'alors de meubles ethnos venant du Maroc, d'un goût assez criard. Peut-être s'agissait-il des accessoires d'un de ses films. Ayant appris que les suspects étaient marocains, il s'est débarrassé de tout ce bazar et s'est empressé de redécorer son intérieur dans le plus pur style catalan. Nous devons tous payer le prix du terrorisme.

Mai



e monde littéraire a été intrigué par le décès mystérieux d'un des grands spécialistes de Sherlock Holmes. Lancelyn Green a été retrouvé mort dans son lit au milieu de peluches, en compagnie d'une bouteille de

gin. Il a été étranglé par un lacet de chaussure dans lequel avait été fixée une cuillère en bois. L'histoire foisonne de haines mortelles entre les fans intellos du grand détective, mais aussi d'intrigues au sein de sociétés littéraires. Green s'est vu impliqué dans une sévère controverse au sujet d'une vente aux enchères de certains écrits de Conan Doyle, l'auteur des aventures de Sherlock Holmes, prétendant qu'il se tramait un complot contre lui, dirigé par un membre du bureau de Donald Rumsfeld au Pentagone, autre fan rival de Holmes. Vient s'ajouter à ce scénario rocambolesque la malédiction pesant sur Conan Doyle, qui semble avoir provoqué la mort de nombreuses personnes associées à l'écrivain, lui-même fervent adepte du spiritisme. La seule strangulation que l'on relève dans les œuvres où sévit Holmes met en scène le ténébreux Moriarty, ennemi numéro 1 du détective. Ou quand la réalité dépasse la fiction.

Juin



a Deutsche Welle (chaîne d'information allemande) va inclure le charabia des Klingons dans les langues qu'elle diffuse sur Internet. La Bible et Shakespeare ont déjà été traduits dans ce stupide jargon, qui n'a même pas

de véritable existence. Un des fans de Star Trek révèle que le progrès technologique est à l'origine d'une incroyable prolifération des Klingons dans les congrès ces derniers temps. En appliquant sur le front une de ces nouvelles serviettes hygiéniques super-absorbantes et en l'arrimant bien sous la bosse du crâne, il semble que l'on puisse supporter le costume durant des heures. Les règles du jeu sont parfois douloureuses.

Juillet



n ce début de XXI^e siècle, au milieu des menaces et des fléaux qui pèsent sur le monde, un événement domine les actualités anglaises : la chasse au renard. Le gouvernement a promis d'y mettre fin, mais le débat a provo-

qué un séisme dans la nation et rouvert d'anciennes fractures. Les chasseurs envisagent le problème sous l'angle d'une opposition entre citadins et campagnards, les socialistes veulent faire tomber les aristos, les amis des animaux tiennent à sauver le renard sans pour autant faire piquer les chiens, et les traditionalistes entendent sauvegarder les tuniques rouges sans tuer le renard. Mais la vraie cible risque bien d'être la Chambre des Lords, finalement ressuscitée après une réforme avortée, lui permettant encore de bloquer les projets de loi du gouvernement. Quant aux renards, ils ont eu le mot de la fin en installant tout bonnement leurs quartiers en ville pour dévorer tranquillement les ordures.

Août



lucinations directoriales. Un papillon va se métamorphoser en chenille.

utant certains passages du Crépuscule des dieux procurent de grandes joies, autant il est triste de voir le British Museum dissoudre son département d'ethnographie. Même lorsqu'on a travaillé tant d'années en ces

lieux, l'on est toujours étonné que la « direction » puisse encore frapper – au moment où il ne semblait plus possible d'en rajouter pour démoraliser un personnel déjà laissé pour compte et frustré. Les pièces européennes et asiatiques de la collection allant être retirées, celle-ci va se trouver réduite à un département croupion Afrique/Amérique/Océanie, une poubelle du « primitivisme », sans même en avoir le nom. Les porte-parole du musée affirment que tous les départements étant désormais anthropologiques, il n'y a plus besoin de garder toutes ces barrières artificielles et périmées. L'on retrouve ici le ton suffisant du discours de Blair, qui est aussi celui de toutes les institutions dégradées à l'heure actuelle, amoureuses de leur propre voix. La plupart des départements à l'in-

Septembre



Bali, je me suis débrouillé pour manquer de justesse le festival de littérature. Tant pis, c'est une île qui offre d'autres plaisirs. Je suis parti à la recherche de mes vieux copains amateurs de cerfs-volants et nous avons

fait voler un immense poisson-chat le long de la plage pendant une heure ou deux. Sur le chemin du retour, ils m'ont montré le nouvel aménagement de Seminyak, un complexe gigantesque de villas épurées très design, en pierre, verre et acier, tapies au bord de la mer. Nous nous sommes arrêtés pour boire un verre au coucher du soleil, et brusquement, une vague inattendue a déferlé sur la véranda, ce qui nous a fait crier et courir précipitamment en soulevant nos pagnes. Il ne nous restait plus qu'à mettre nos pieds sur la table pour éviter l'eau. « Ça arrive souvent ? », ai-je demandé. « Oh », m'ont répondu mes compagnons en souriant, « tous les deux mois environ, lorsqu'il y a une tempête en mer ». Je me suis mis à rire. « Un jour,



Octobre



amais je n'ai eu l'intention de provoquer une émeute. Richard, un Australien, m'a conduit à Ubud pour changer un peu d'argent. C'est un de ces endroits typiques, une sorte de hangar où traînent quelques gosses java-

nais, efflanqués et sympathiques. En revenant dans le café avec Richard, j'ai réalisé que j'avais beaucoup moins d'argent que je ne pensais. Je me suis remémoré les faits et je me suis souvenu qu'au moment décisif où je comptais mes billets, l'un des gamins arrivant par derrière avait détourné mon attention en faisant une blague. Quel parti me restait-il à prendre ? Si j'y retournais, ils hausseraient les épaules en disant que j'avais sûrement perdu mon argent. La police ne s'intéresserait pas davantage à mon problème. Richard écoutait. Soudain, un terrible éclair de joie a illuminé son visage.

« Retournons-y. » En bon Australien qui se respecte, il joue au rugby et fait des haltères. C'est un fan de Schwarzenneger.

Il est entré comme un ouragan, s'est emparé d'un des gamins et l'a projeté contre le mur. Le boss, assis au comptoir, comptait de l'argent. Arborant un long sourire d'une douceur inquiétante, Richard a empoché tranquillement les billets. « Tu as pris l'argent de mon ami, alors maintenant, je te prends le tien », a-t-il dit en quittant les lieux. Tout le monde est resté bouche bée. J'ai été moi-même abasourdi, mais je lui ai rapidement emboîté le pas. Naturellement, ils nous ont suivis eux aussi. L'un d'eux a essayé de frapper Richard à la tête avec une pierre. Celui-ci s'est retourné, a souri de ce même sourire terrifiant, et s'est arrêté : « Si tu continues, nous allons appeler la police. » Alors le gamin a éclaté en sanglots et a laissé tomber la pierre.

« Entrons ici », a dit Richard en se faufilant dans un café, « ils vont nous envoyer quelqu'un ». Du coup, j'ai réalisé que cela lui était déjà arrivé. Un moment plus tard, un autre Javanais est entré, mais très différent des autres. Il avait l'air doux et soigné. « Vous avez des problèmes avec mes garçons », a-t-il dit calmement, « et vous avez mon argent ». Seigneur, c'était une vraie mafia! Mais Richard a complètement ignoré sa présence. Il s'est mis à compter soigneusement les billets, en en faisant trois tas. « Vos garçons ont volé mon ami. Donc, je reprends l'argent. » Il a ramassé l'un des tas. « Je vous inflige une amende du même montant pour vous donner une leçon. » Il a pris un second tas. « Vous pouvez garder le reste. »

L'homme a marqué un temps, a jeté un regard autour de lui, puis a hoché la tête. Il a regardé Richard dans ses yeux bleus un peu fous, puis a pris la somme qui lui était destinée. En suite de quoi ils se sont serré la main. Richard était au comble de la joie, littéralement galvanisé, comme haletant après l'orgasme. J'étais moi-même assez excité. J'avais joué les Arnold pendant un quart d'heure, et jamais, je n'aurais l'occasion de me retrouver dans ce rôle. Mais ce n'était quand même pas une manière de se comporter, et j'avais honte d'avoir eu besoin d'un grand frère pour me protéger. Je me suis dit que si j'avais trop de remords, je pourrais toujours donner cet argent au temple qui se trouvait en bas du pont. Mais depuis lors, dans bien des situations, je me suis surpris moi-même à souhaiter que Richard se trouve à mes côtés.

Novembre



e me suis rendu à un enterrement qui a fini par prendre un tour assez joyeux, parce qu'il y avait là des tas de vieux amis que je n'avais plus vus depuis des siècles. La veuve m'a révélé qu'elle venait de recevoir sa première

carte de Noël, où il était marqué : « O douce Nuit », ce qu'elle a trouvé assez drôle.

Décembre



est le mois du Prix du Bad Sex. Chaque année, la Literary Review offre une récompense à la pire scène de sexe publiée pendant l'année. Ce prix est très recherché, et les journalistes ravis parlent d'une « concurrence

musclée » et d'autres combines du même genre. Cette année, c'est Tom Wolfe qui a remporté la palme, avec un passage commençant ainsi : « Hoyt se mit à remuer les lèvres comme s'il essayait de sucer la glace sur le haut du cornet sans se servir de ses dents... ». J'ai toujours voulu gagner le prix. Un jour, j'ai fondé de grands espoirs sur une scène qui se situait aux Philippines, impliquant un marin allemand, un volcan et un gâteau au chocolat. Hélas, les éditeurs n'ont pas du tout aimé l'idée, et le roman n'a jamais vu le jour. C'est le seul « coup que j'ai jamais tiré » dans ce domaine. Une telle inspiration ne vous vient qu'une fois dans la vie.

Janvier



ony Blair a déclaré que cette année serait celle de l'Afrique, mais Dieu, qui en a décidé autrement, a envoyé le tsunami asiatique. Inquiet sur le sort d'un ami originaire d'Aceh, j'ai fini par retrouver sa trace à

Washington. Tandis que je me préparais à lui exprimer des condoléances, il m'a déclaré tout de go au téléphone : « c'était une formidable occasion pour entrer aux Nations-Unies ». Et rayonnant, il a ajouté : « j'imagine que nous avons beaucoup de chance d'avoir une armée qui s'y entend si bien pour creuser des tombes collectives à ses concitoyens ».

Février



n faisant la critique d'un livre sur le tabagisme dans le monde, je me suis souvenu d'une exposition que je n'ai jamais réussi à monter. Elle aurait dû s'appeler « le cendrier ethnographique ». Partant de la rapide expansion

de ce phénomène sur la planète depuis la fin de la Première Guerre mondiale, elle aurait montré toute la gamme des cendriers imaginés par les diverses populations du globe. De par ses exigences fonctionnelles modestes, cet objet offre de vastes possibilités pour le design culturel. Dans la savane camerounaise, ils sont recouverts d'araignées, chez les Toraja, ils sont ornés de dessins géométriques, réalisés accidentellement par une femme ayant ses règles, assise sur une planche, etc... Hélas, je n'ai jamais eu l'occasion d'organiser une telle exposition, car le seul financement que j'aurais pu décrocher provenait de l'argent du tabac, et se trouvait donc diabolisé d'avance. Comme j'ai envié mes collègues américains, capables de moraliser sur l'argent du tabac tout en l'utilisant pour les panneaux « Interdiction de fumer » dans leurs galeries! « Interdiction de fumer », annoncent-ils, « même pour les fumeurs de cigarettes M***********

Mars

malin.



est un mois où la faune afflue dans les parcs des villes. Bouches et becs transportent plein de petites branches, et je les ai rejoints pour une mission. Où se trouvait donc le mémorial de la princesse Diana ? J'ai procédé

avec précaution, car elle ne m'a jamais porté bonheur. Un soir, voilà des années, je suis allé voir les monceaux de fleurs – la moitié de la production de la Hollande – qui jonchaient le sol près du palais après sa mort, et je me suis fait agresser en rentrant chez moi. L'événement s'est transformé en un rite initiatique pratiqué par une bande d'adolescents. C'est vraiment malin d'utiliser un anthropologue. Cinq jours plus tard, à Osaka, je suis resté coincé un peu nerveux dans un ascenseur avec cinq punks – cheveux verts, joues transpercées d'épingles de sûreté. Mais lorsque j'en suis sorti, ils ont souri gentiment et se sont inclinés.

J'ai vu un croquis du monument réalisé par l'artiste. Il s'agissait d'une sorte de petit ruisseau sinueux rempli de bulles, tour à tour houleux, exubérant et calme, censé « refléter les nombreuses facettes de la princesse ». On insistait beaucoup sur le fait que l'eau était pure et naturelle. C'est vraiment malin.

La réalité est quelque peu différente : c'est un chantier de construction permanent, ressemblant de loin à une piste de kart, et de près à une rigole d'écoulement obstruée par des détritus, envahie par la vase qui affleure sans cesse, tel un prurit récurrent sur un visage d'enfant. Ce lieu abandonné ne sert à rien et coute des fortunes. C'est vraiment



« MERDA D'ARTISTA » DE PIERO MANZONI par Monique Barbier-Mueller

Vous n'avez pas oublié l'histoire du roi Midas qui transformait en or tout ce qu'il touchait ? Un conte appartenant à une époque aujour-d'hui révolue, pensez-vous ? Que nenni! En voilà la démonstration, qu'il appartenait évidemment à un artiste de faire avec brio.

Laissez-moi vous rafraîchir la mémoire. Il y a une trentaine d'années, Paolo Manzoni mettait en conserve trente grammes d'excréments, dûment stérilisés. Le prix de chaque boîte correspondait à un même poids d'or, calculé au cours du jour.

Trente ans plus tard, au hasard de transactions diverses, on voit réapparaître sur le marché certaines de ces 90 boîtes, soigneusement numérotées à l'origine (**fig. 1**). Elles sont exposées dans des musées ou des galeries d'art, et leur prix dépasse aujourd'hui celui du poids d'or équivalant au cours du jour. Il me faut encore préciser qu'il ne s'agit pas d'excréments vulgaires, non, Manzoni a bien pris soin de spécifier sur les étiquettes que le contenu de ces boîtes est de noble origine : c'est de la « merde d'artiste », comme on peut le lire en trois langues sur l'étiquette.

J'avoue que, si j'ai immédiatement été sensible à l'aspect provocateur de cette production, j'en avais sous-estimé le potentiel de développement ultérieur. Je ne suis pas attirée par la scatologie, même teintée d'humour. Mais cette petite histoire comporte plusieurs enseignements, qui donnent matière à réflexion, et la rendent intéressante à plus d'un titre.

Au départ, une démarche destinée avant tout à scandaliser le bourgeois, semble-t-il, celui-là même qui devrait être par excellence le client potentiel d'une telle « marchandise ». L'artiste, quand il réussit à le persuader de procéder à cet achat, fait la démonstration de son pouvoir souverain : de par sa seule volonté, il sacralise une matière généralement considérée comme méprisable, symbole de dérision et de rejet.

Quelque trente années plus tard, l'efficacité du diktat de l'artiste est objectivement confirmée par l'explosion du prix de ces 30 g. d'excréments, aujourd'hui bien supérieur à celui du même poids d'or. On savait qu'un artiste est doté d'un pouvoir quasi magique, que son intervention vaut pesant d'or. Il appartient à la famille des alchimistes médiévaux : il confère à une matière généralement considérée comme vile une valeur supérieure à celle de l'or pur.

Le troisième aspect de cette petite aventure est l'éclairage neuf qu'elle projette sur l'objet traité. Reconnu pour sa valeur mercantile, il se trouve d'une certaine façon réhabilité, retrouvant, rejoignant dès lors le statut que lui attribuaient les Anciens, et, plus près de nous, Molière, qui n'hésitait pas dans son appréciation à le qualifier de « louable » ...

Le propre d'un conte est de renfermer une morale qu'on ne perçoit pas forcément d'emblée. Dans le cas du roi Midas, son pouvoir magique se retournait contre lui, devenait la pire calamité puisqu'il le condamnait à mourir de faim devant les monceaux d'or scintillants mais indigestes. Ainsi est démontrée la nocivité d'une trop grande abondance de biens, génératrice de satiété et interdisant la jouissance.

Les contes restent donc toujours modernes, parce que les préoccupations de l'humanité demeurent les mêmes au cours des âges. Elles peuvent devenir plus aiguës selon la société considérée, selon le degré de développement de celle-ci, qui connaît toujours une phase de croissance, d'épanouissement, de déclin. Le miroitement tentateur de l'or ne perd donc jamais son pouvoir de fascination, justifiant l'inquiétude persistante de ceux qui en redoutent les abus.

Post-scriptum : c'était, à mon sens, déjà une jolie gageure que de réussir à vendre au prix de l'or cette matière décriée. Mais tous ne sont pas allés aussi loin parmi ceux-là même qui ont acheté les fameuses boîtes de Manzoni et donc accepté de jouer le jeu de sa provocation. Certains lui ont assigné une limite : inimaginable, selon eux, que ces boîtes aient vraiment contenu des excréments !

Beaucoup pariaient sur l'imposture. Eh bien, non ! Manzoni n'a pas triché, il a été véridique d'un bout à l'autre. Un accident se produisit au cours d'une exposition, lorsqu'une boîte, malencontreusement soumise à un éclairage trop violent, se mit à suinter. Le propriétaire se plaignit à son assurance qui procéda à un examen : il n'y avait pas de doute, c'en était, conformément aux affirmations de l'étiquette.

Rien de bien étonnant à ce qu'un artiste ait véritablement réalisé ce qu'il proposait. Par contre, on peut être surpris que certains, prêts à accepter la démarche de Manzoni, ne lui aient pas fait confiance pour ce dernier détail d'intendance. Etait-ce vraiment là que résidait l'essentiel de la démonstration ?

Fig. 1. Une des 90 boîtes « Merda d'artista » de Piero Manzoni, 1961.





L'ethnologue devant les identités nationales



Claude Lévi-Strauss

309.

L'ethnologue devant les identités nationales







Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Texte inédit du Professeur Claude Lévi-Strauss

L'honneur que me fait la Generalitat de Catalunya en me décernant son *Premi Internacional* me touche de façon très profonde (**fig. 1**). En accumulant les années j'éprouve chaque jour davantage le sentiment que j'usurpe le temps qui me reste à vivre et que plus rien ne justifie la place que j'occupe encore sur cette terre. Aussi votre choix m'apporte un précieux réconfort. Il m'assure que je vous suis toujours présent et que les travaux que j'ai produits pendant trois quarts de siècle ne sont pas déjà périmés. Je vous en exprime toute ma gratitude.

Ce prix a d'autant plus de prestige que votre capitale, Barcelone, par les rencontres internationales qui s'y déroulent, par les décisions qui y sont prises, gagne sur la scène mondiale une importance croissante. C'est il y a peu de mois, nous a appris la presse, qu'à l'initiative de la Generalitat de Catalunya fut fondée à Barcelone une Eurorégion Pyrénées-Méditerranée. Vaste contrée transfrontalière à laquelle il faut joindre les deux pays basques, et où l'on peut reconnaître, agrandie, l'antique marche de Gothie des temps carolingiens qui avait, ne l'oublions pas, son chef-lieu à Barcelone.

Fig. 1. *M. Claude Lévi-Strauss recevant le* Premi Internacional Catalunya *le 13 mai 2005 à Paris des mains de M. Pasqual Maragall (président de la Generalitat de Catalunya).*

Fig. 2. M. et Mme Claude Lévi-Strauss.

Fig. 3. De gauche à droite : M. Claude Lévi-Strauss et M. Ricardo Bofill (architecte et membre du jury).







Fig. 4. Fig. 5.

J'ai connu une époque où l'identité nationale était le seul principe concevable des relations entre les Etats. On sait quels désastres en résultèrent. Telle que vous l'avez conçue, l'eurorégion crée entre les pays de nouvelles relations qui débordent les frontières et contrebalancent les anciennes rivalités par les liens concrets qui prévalent à l'échelle locale sur les plans économique et culturel. Que, par une exception au bénéfice de l'âge (dont je vous remercie), votre prix me soit remis à Paris, est aussi une façon de souligner ce rapprochement entre les Etats dont la création des eurorégions – telle celle entre la Catalogne, ses voisins et la France méridionale – tend à estomper les limites.

Ces liens raffermis avec la Catalogne, je les perçois aussi de façon plus intime comme participant d'un courant de pensée auquel, au XXe siècle, on a donné le nom de structuralisme, mais qui, contrairement à ce qu'on croit habituellement, n'est nullement une invention moderne. Il apparaît déjà aux XIIIe-XIVe siècles, au moins dans ses premiers linéaments, chez le grand penseur catalan dont le nom se prononce en français Raymond Lulle. La perception naïve appréhende le monde

Fig. 4. De gauche à droite : M. Claude Lévi-Strauss, M. Pasqual Maragall,

Mme Hélène Carrère d'Encausse (secrétaire perpétuelle de l'Académie française)

et M. Rubert de Ventós (philosophe, président délégué du jury et membre du

Comité de direction de l'Association des Amis du Musée Barbier-Mueller de Barcelone).

Fig. 5. M. Pasqual Maragall, Mme Montserrat Casals (directrice de la Maison de la Catalogne à Paris) et Mme Diana Garrigosa de Maragall (épouse du président de la Generalitat de Catalunya).

Fig. 6. M. José Maria Ridao (ambassadeur d'Espagne auprès de l'Unesco) et M. Jorge Semprun (écrivain et ancien ministre espagnol de la culture).

L'ethnologue devant les identités nationales











Ein R

ein o

Fig. 10

Fig. 1

comme un chaos. Pour le surmonter, les prédécesseurs de Lulle ordonnaient par degrés les aspects du réel en fonction de leurs ressemblances plus ou moins grandes. Lulle partit au contraire de la différence, en opposant les termes extrêmes et en faisant jaillir entre eux des médiations. Il conçut ainsi un système logique très original permettant, au moyen d'opérations récurrentes, d'inventorier toutes les liaisons possibles entre les concepts et les êtres et mit donc la notion de rapport à la base du mécanisme de la pensée. De cet art combinatoire qu'il inventa, au cours des siècles, Nicolas de Cues, Charles de Bovelles, Leibniz, puis la linguistique structurale et l'anthropologie structurale tireront des enseignements.

C'est en considération du lien avec le mouvement d'idées auquel je me rattache que, si vous le permettez, (mais, comme Dante pour le toscan, maître Eckart pour l'allemand, Lulle ne fut-il pas le créateur de votre langue littéraire ?) je placerai sous l'invocation de Raymond Lulle l'honneur que je reçois aujourd'hui.

A l'occasion de sa remise de prix, M. Claude Lévi-Strauss a souhaité que quelques œuvres d'art précolombien de la collection Barbier-Mueller de Barcelone soient exposées à la Maison de la Catalogne à Paris. **Fig. 7.** Mme Anna Casas, directrice du musée Barbier-Mueller de Barcelone devant la Maison de la Catalogne à Paris.

Fig. 8. De gauche à droite : Mme Hélène Carrère d'Encausse, Mme Monique Barbier-Mueller, M, Ricardo Bofill et M. Mihail Moldoveanu (écrivain et artiste).

Fig. 9. Mme Ricardo Bofill et Mme Nuria Espert (artiste et membre du jury).

Fig. 10. Tour de Philippe Auguste à la Maison de la Catalogne.

Fig. 11. M. José Maria Castellet (écrivain, éditeur et membre du jury).

Parce que je suis né dans les premières années du XX^e siècle et que, jusqu'à sa fin, j'en ai été l'un des témoins, on me demande souvent de me prononcer sur lui. Il serait inconvenant de me faire le juge des événements tragiques qui l'ont marqué. Cela appartient à ceux qui les vécurent de façon cruelle alors que des chances successives me protégèrent si ce n'est que le cours de ma carrière en fut grandement affecté.

L'ethnologie, dont on peut se demander si elle est d'abord une science ou un art (ou bien, peut-être, tous les deux) plonge ses racines en partie dans une époque ancienne et en partie dans une autre, récente. Quand les hommes de la fin du Moyen-Age et de la Renaissance ont redécouvert l'Antiquité gréco-romaine et quand les jésuites ont fait du grec et du latin la base de leur enseignement, ne pratiquaient-ils pas une première forme d'ethnologie ? On reconnaissait qu'aucune civilisation ne peut se penser elle-même si elle ne dispose pas de quelques autres pour servir de terme de comparaison. La Renaissance trouva dans la littérature ancienne le moyen de mettre sa propre culture en perspective, en confrontant les conceptions contemporaines à celles d'autres temps et d'autres lieux.

La seule différence entre culture classique et culture ethnographique tient aux dimensions du monde connu à leurs époques respectives. Au début de la Renaissance, l'univers humain est circonscrit par les limites du bassin méditerranéen. Le reste, on ne fait qu'en soupçonner l'existence. Mais on sait déjà qu'aucune fraction de l'humanité ne peut aspirer à se comprendre, sinon par référence à toutes les autres.

Au XVIIIe et au XIXe siècles, l'humanisme s'élargit donc avec le progrès de l'exploration géographique. La Chine, l'Inde s'inscrivent dans le tableau. Notre terminologie universitaire, qui désigne leur étude sous le nom de philologie non classique, confesse, par son inaptitude à créer un terme original, qu'il s'agit bien du même mouvement humaniste s'étendant à un territoire nouveau. En s'intéressant aux dernières civilisations encore dédaignées – les sociétés dites primitives – l'ethnologie fit parcourir à l'humanisme sa troisième étape.

Les civilisations antiques ayant disparu, on ne pouvait les atteindre qu'à travers les textes et les mouvements. Quant à l'Orient et l'Extrême-Orient, où la difficulté n'existait pas, la méthode restait la même, parce que des civilisations si lointaines ne méritaient – croyait-on – l'intérêt que par leurs productions les plus savantes et les plus raffinées.

Les modes de connaissance de l'ethnologie sont à la fois plus extérieurs et plus intérieurs (on pourrait dire aussi plus gros et plus fins) que ceux de ses devancières. Pour pénétrer des sociétés d'accès particulièrement difficile, elle est obligée de se placer très en dehors (anthropologie physique, préhistoire, technologie) et aussi très en dedans, par l'identification de l'ethnologue au groupe dont il partage l'existence, et l'extrême importance qu'il doit attacher aux moindres nuances de la vie psychique des indigènes.

Toujours en deçà et au-delà de l'humanisme traditionnel, l'ethnologie le déborde dans tous les sens. Son terrain englobe la totalité de la terre habitée, tandis que sa méthode assemble des procédés qui relèvent de toutes les formes du savoir : sciences humaines et sciences naturelles.

Mais la naissance de l'ethnologie procède aussi de considérations plus tardives et d'un autre ordre. C'est au cours du XVIIIe siècle que l'Occident a acquis la conviction que l'extension progressive de sa civilisation était inéluctable et qu'elle menaçait l'existence des milliers de sociétés plus humbles et fragiles dont les langues, les croyances, les arts et les institutions étaient pourtant des témoignages irremplaçables de la richesse et de la diversité des créations humaines. Si l'on espérait savoir un jour ce que c'est que l'homme, il importait de rassembler pendant qu'il en était encore temps toutes ces réalités culturelles qui ne devaient rien aux apports et aux impositions de l'Occident. Tâche d'autant plus pressante que ces sociétés sans écriture ne fournissaient pas de documents écrits ni, pour la plupart, de monuments figurés.

Or avant même que la tâche soit suffisamment avancée, tout cela est en train de disparaître ou, pour le moins, de très profondément changer. Les petits peuples que nous appelions indigènes reçoivent maintenant l'attention de l'Organisation des Nations Unies. Conviés à des réunions internationales ils prennent conscience de l'existence dès uns des autres. Les Indiens américains, les Maori de Nouvelle-Zélande, les aborigènes australiens découvrent qu'ils ont connu des sorts comparables, et qu'ils possèdent des intérêts communs. Une conscience collective se dégage au-delà des particularismes qui donnaient à chaque







Fig. 12.

Fig. 13.

Fig. 14.

Fig. 12. Mme Margarita Obiols (secrétaire de la présidence de la Generalitat de Catalunya) et Mme Montserrat Casals.

Fig. 13. M. Jean Paul Barbier-Mueller et M. Pasqual Maragall lors de l'inauguration de l'exposition organisée en l'honneur de la remise du prix à M. Claude Lévi-Strauss.

Fig.14. Le Pr. Claude Lévi-Strauss.

culture sa spécificité. En même temps, chacune d'elles se pénètre des méthodes, des techniques et des valeurs de l'Occident. Sans doute cette uniformisation ne sera jamais totale. D'autres différences se feront progressivement jour, offrant une nouvelle matière à la recherche ethnologique. Mais, dans une humanité devenue solidaire, ces différences seront d'une autre nature : non plus externes à la civilisation occidentale, mais internes aux formes métissées de celle-ci étendues à toute la terre.

Ces changements de rapports entre les fractions de la famille humaine inégalement développées sous l'angle technique sont la conséquence directe d'un bouleversement plus profond. Puisque au cours du dernier siècle j'ai assisté à cette catastrophe sans pareille dans l'histoire de l'humanité, on me permettra de l'évoquer sur un ton personnel. La population mondiale comptait à ma naissance un milliard et demi d'habitants. Quand j'entrai dans la vie active vers 1930, ce nombre s'élevait à deux milliards. Il est de six milliards aujourd'hui, et il atteindra neuf milliards dans quelques décennies à croire les prévisions des

démographes. Ils nous disent certes que ce dernier chiffre représentera un pic et que la population déclinera ensuite, si rapidement, ajoutent certains, qu'à l'échelle de quelques siècles une menace pèsera sur la survie de notre espèce. De toute façon, elle aura exercé ses ravages sur la diversité, non pas seulement culturelle, mais aussi biologique en faisant disparaître quantité d'espèces animales et végétales.

De ces disparitions, l'homme est sans doute l'auteur, mais leurs effets se retournent contre lui. Il n'est aucun, peut-être, des grands drames contemporains qui ne trouve son origine directe ou indirecte dans la difficulté croissante de vivre ensemble, inconsciemment ressentie par une humanité en proie à l'explosion démographique et qui – tels ces vers de farine qui s'empoisonnent à distance dans le sac qui les enferme, bien avant que la nourriture commence à leur manquer – se mettrait à se hair elle-même, parce qu'une prescience secrète l'avertit qu'elle devient trop nombreuse pour que chacun de ses membres puisse librement jouir de ces bien essentiels que sont l'espace libre, l'eau pure, l'air non pollué.

Aussi la seule chance offerte à l'humanité serait de reconnaître que devenue sa propre victime, cette condition la met sur un pied d'égalité avec toutes les autres formes de vie qu'elle s'est employée et continue de s'employer à détruire.

Mais si l'homme possède d'abord des droits au titre d'être vivant, il en résulte que ces droits, reconnus à l'humanité en tant qu'espèce, rencontrent leurs limites naturelles dans les droits des autres espèces. Les droits de l'humanité cessent au moment où leur exercice met en péril l'existence d'autres espèces.

Le droit à la vie et au libre développement des espèces vivantes encore représentées sur la terre peut seul être dit imprescriptible, pour la raison très simple que la disparition d'une espèce quelconque creuse un vide, irréparable, à notre échelle, dans le système de la création.

Seule cette façon de considérer l'homme pourrait recueillir l'assentiment de toutes les civilisations. Le nôtre d'abord, car la conception que je viens d'esquisser fut celle des jurisconsultes romains, pénétrés d'influences stoïciennes, qui définissaient la loi naturelle comme l'ensemble des rapports généraux établis par la nature entre tous les êtres animés pour leur commune conservation ; celui aussi des grandes civilisations de l'Orient et de l'Extrême-Orient, inspirées par l'hindouisme et le bouddhisme ; celui, enfin, des peuples dits sous-développés, et même des plus humbles d'entre eux, les sociétés sans écriture qu'étudient les ethnologues.

Par de sages coutumes que nous aurions tort de reléguer au rang de superstitions, elles limitent la consommation par l'homme des autres espèces vivantes et lui en imposent le respect moral, associé à des règles très strictes pour assurer leur conservation. Si différentes que ces dernières sociétés soient les unes des autres, elles concordent pour faire de l'homme une partie prenante, et non un maître de la création.

Telle est la leçon que l'ethnologie a apprise auprès d'elles, en souhaitant qu'au moment de rejoindre le concert des nations ces sociétés la conservent intacte et que, par leur exemple, nous sachions nous en inspirer.

BIOGRAPHIE

Peu d'anthropologues ont joui de leur vivant de la renommée et de l'audience de Claude Lévi-Strauss.

Inspiré de linguistique structurale, il a changé de manière irréversible les conceptions anthropologiques de la parenté, la classification et la mythologie. Son œuvre nous a permis de distinguer une période « pré Lévi-Strauss» d'une période « post Lévi-Strauss », ce qui est d'autant plus remarquable que Lévi-Strauss s'est consacré à l'ethnologie après des études de philosophie et de droit.

Dans son ouvrage autobiographique (1955), il raconte la naissance de sa vocation pour l'ethnologie et sa première expédition chez les Indiens du Brésil. Après avoir enseigné à Sao Paulo et à New York, il retourne en France en 1950, date marquant l'épanouissement de sa carrière académique. Il a publié, depuis, plus de vingt livres (traduits dans de nombreuses langues), continuant à rédiger bien après son départ du Collège de France, où il enseigne de 1958 à 1982. Grâce à son impulsion et à celle du Laboratoire d'anthropologie sociale qu'il crée en 1960, l'anthropologie française a connu de profonds changements et a vu son influence s'étendre en Europe et dans le monde entier.





CROTTE OU TRÉSOR

En 1939, Josef Mueller, on ne saura jamais pourquoi, achetait à Charles Ratton la totalité de la collection de Paul Taffin de Givenchy (obscur parent du célèbre couturier, lequel dit ne rien savoir de ce membre de sa famille), mort peu auparavant à un âge respectable et qui, depuis le dernier quart du XIX^e siècle, collectait avec frénésie les outils préhistoriques en pierre (surtout du silex) trouvés en différents lieux de France. Il notait avec minutie sur chaque caillou le lieu et la date de la trouvaille (fig. 1). Parfois, sa curiosité lui faisait commettre une infidélité : une belle lame polie des Caraïbes (fig. 2), un couteau néolithique très élégant (fig. 3), un collier de jade et de dents humaines de Nouvelle-Calédonie (fig. 4) s'introduisaient dans ses tiroirs...

Tout cela, je l'ignorai, non seulement jusqu'à la disparition de Josef Mueller en 1977, mais jusqu'à ce que je déménage de la campagne pour venir habiter dans la Vieille Ville genevoise tout à la fin des années 70. Je transportai, dans mon déménagement, les six ou sept grosses caisses contenant la collection Givenchy. Après son retour de Paris en 1942, elles avaient servi de socles à mon beau-père : il y plaçait de grandes statues africaines. Je lui avais demandé ce qu'elles contenaient. « Rien de bien intéressant ! » m'avait-il répondu. « Des cailloux ! » Sa succession et le transfert à Genève de ses collections ayant été un cauchemar redoublé par mon propre déménagement deux ans plus tard, les caisses furent déposées dans une cave.

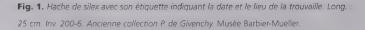






Fig. 2. Hache de pierre polie des Antilles. Long. : 18 cm. Inv. 526-35. Ancienne collection P. de Givenchy. Musée Barbier-Mueller.

Au début des années 90, nous retrouvâmes dans les papiers de Josef Mueller l'inventaire recopié par ses soins, d'après l'original que Ratton n'avait pas voulu lâcher, autre geste incompréhensible. Nous savions qu'il existait et l'avions simplement oublié. Cette fois, il fallait agir. Je fis ouvrir les caisses.

En dehors du collier mentionné plus haut, d'une caissette d'ossements (des bovidés magdaléniens, m'a-t-on dit) et de quelques beaux pilons (fig. 5) ou haches arawak (taïno si vous préférez) et caraïbes encore montés sur des panneaux de feutre rouge, nous nous trouvâmes devant une plage interminable de silex taillés. Ayant consulté ma femme, je pensai que ces outils pouvaient intéresser la France. J'écrivis donc au professeur Henri de



Fig. 3. Couteau de pierre taillée. Tennessee, USA. Long. : 19 cm. Inv. 970-19. Ancienne collection P. de Givenchy. Musée Barbier- Mueller.

Lumley, au musée de l'Homme, en lui adressant une photocopie de l'inventaire. Je me proposais de lui faire don de ce fatras. Il me répondit fort aimablement pour me dire que ses caves étaient déjà remplies à ras bord de tels « documents ». Et qu'au surplus, les nôtres, même si l'on en avait parfois conservé la provenance, ne servaient à rien, puisqu'ils n'avaient pas été trouvés au cours de fouilles scientifiques, dans des strates bien déterminées. Ce refus était le mieux motivé du monde : cela tombait sous le sens.



Fig. 4. Collier canaque composé de coquillages et de dents humaines. Le fermoir, une perle de jadéite, est agrémenté de mèches de cheveux. Nouvelle-Calédonie. Long. : 75 cm. Inv. 4588. Ancienne collection P. de Givenchy. Musée Barbier-Mueller.

Présentation des objets préhistoriques saisis à Roissy SAMEDI 29 JANVIER Le ministre Jean-François Copé, s'est a Roissy Pour feliciter sie d'un « trésor » archéologique provenance d'Afrique subsahar Menance or Paragraph (Te Monde du 29 janvier), vrah (Le Monde du 29 janvier), vrah Miger. emblablement one de rrev faisaient partie d'un le-Gaulle, faisaient provenance de envoi de 503 kg en provenance de envoi de 4 destination de la Belgi Niamey et à destination de la Belgi Mal conditionnées, précise un ager des doubles, precise un agent des doubles, ces pièces étaient offi-minant de la company de la compa Wartsanat W. Un expert du Museum d'histoire naturelle a pu en www.communementalize précis: 101 osse Fig. 6. Reproduction de l'article paru dans le quotidien Le Monde le 1^{er} février 2005.

Les silex sont toujours dans notre cave. Mais je vous laisse imaginer ma stupéfaction quand, à la fin du mois de janvier dernier, je lus dans *Libération* que l'on avait saisi à l'aéroport de Paris « un exceptionnel trésor archéologique...d'une valeur esthétique et marchande considérable » (sic). *Le Monde*, en date du 1^{er} février 2005, rapportait que le porte-parole du gouvernement, Monsieur François Copé, s'était « déplacé à Roissy pour féliciter les agents des douanes à l'origine de la saisie d'un trésor (resic) archéologique, en provenance

Fig. 5. Pilon arawak en pierre volcanique, surmonté d'un personnage accroupi. Grandes Antilles. Haut. : 15,3 cm. Inv. 526-13. Ancienne collection P. de Givenchy. Musée Barbier-Mueller.

d'Afrique subsaharienne » (fig. 6).

En quoi consistait donc ce trésor, de provenance parfaitement inconnue ? De fragments d'os d'animaux, et de 668 outils de pierre taillée, accompagnés de « 29 poteries et 9 figurines en terre cuite de facture assez rudimentaire », ajoutait *le Monde*.

Ce quotidien, connu pour ne pas tomber dans les déclarations aussi vaines qu'emphatiques, précisait encore : « La valeur marchande de cet ensemble, sans être négligeable, n'aurait sans doute pas atteint des sommets » (sous-entendu : s'il avait été livré à ses destinataires).

Zut! Moi qui espérais déjà, à la lecture de Libération, trouver enfin un preneur pour la collection Givenchy! Le plus drôle est que je n'ai pas jugé utile de faire constater par un huissier la présence chez moi de chaque silex acquis jadis

compter le coût d'un constat, pièce par pièce.

Il en résulte donc que mes fils, un jour, se trouveront en possession d'une multitude

par mon beau-père. Photographier des centaines de cailloux était au-dessus de mes forces, sans

selon la Convention de l'Unesco, adoptée par la Suisse, entrée en vigueur

d'objets qui sont autant de « biens culturels »

le 1^{er} juin 2005, flanquée d'une ordonnance assez touffue pour que les fonctionnaires des douanes helvétiques s'arrachent les cheveux, et sombrent dans la dépression, s'ils essayent vraiment de l'appliquer à la lettre. Et mes héritiers seront dans l'incapacité de prouver que ces « trésors » ont été acquis avant la date fati-dique du 1^{er} juin 2005 (la loi n'est pas rétroactive).

J'imagine donc déjà l'un de mes arrière-petits-enfants (c'est pour demain), apportant l'un des galets du vieux Givenchy en cadeau à un copain français ou allemand, se faisant arrêter à la douane, et jeter en prison pour « trafic de bien culturel ».

Il se rappellera, s'il a lu cette page, les belles années cinquante où son bisaïeul (votre serviteur) rapportait un bouclier d'Océanie en Suisse. A l'arrivée du train de Paris, à la gare, le douanier soupçonneux m'arrêta (l'objet, sommairement emballé, avait ma taille!), me demandant, sévère:

- « Vous avez acheté un ski nautique ? »
- « Non, répondis-je. C'est... un bouclier (fig. 7)! » Je montrai la poignée au revers, qui saillait hors du papier kraft.
- " Ah! dit le douanier dédaigneux. Dans ce cas, vous pouvez passer. "



Fig. 7. Bouclier asmat Indonésie, sud-ouest de la Papouasie Nouvelle-Guinée.

Haut 180,5 cm. Inv 4250-E. Musée Barbier-Mueller.

LE PEUPLE DES OMBRES...

Mon âge est assez avancé pour que j'aie vu disparaître des personnages aussi considérables, aussi impressionnants qu'Igor Stravinsky, grand ami de mon père, aussi généreux que Jeannot Tinguely le Magnifique (fig. 1), ou dans un registre moins olympien, mais c'était un copain merveilleux, aussi truculent que César, qui fit mon portrait « en totem », plantant des vis dans mon front de bronze pour y suspendre des ficelles couvrant mon visage, à la façon d'un roitelet yoruba (fig. 2).

Les ombres peuplant ma mémoire ne sont pas toutes aussi nettes. Même si une excellente mémoire me permet de garder (j'avais sept ans) la vision précise d'un petit homme tout gris tassé au fond d'une grande limousine, le visage barré d'une moustache et presque dissimulé par la visière de sa casquette, levant la main pour saluer la foule des badauds (parmi lesquels mes parents et moi) au bord de la rue principale d'une petite ville d'eaux bavaroise : Adolf Hitler.

Une autre ombre surgit : celle d'un septuagénaire menu, à la peau parcheminée, que je voyais assis durant des heures dans la boutique d'Ernest Ascher (fig. 3) à Paris, dans la seconde moitié des années cinquante et encore dans les années soixante.

- « J'en ai par-dessus la tête! » geignait Ascher (il geignait sans cesse). Il ne veut acquérir que des fragments de marbres romains, et il passe deux heures à obtenir cinquante francs de rabais! Quand je pense aux chefs-d'œuvre que je pourrais lui procurer! »



Fig. 1. Jean Tinguely pris en photo au travers d'un assemblage de miroirs brisés à Milly-la-Forêt. Photo Jean Paul Barbier-Mueller. © abm – archives barbier-mueller.



Fig. 2. Portrait de Jean Paul Barbier-Mueller par le sculpteur César. Bronze, bois, vis et ficelle. © abm – archives barbier-mueller.

Le petit homme rabougri se nommait J. Paul Getty. Il est mort depuis trente ans, n'ayant jamais collectionné sérieusement que l'argent. En revanche, il en a laissé assez à la fondation portant son nom (fig. 4), pour constituer en

quelques décennies un des plus grands ensembles de meubles précieux, de tableaux anciens et modernes (les « Iris » de Van Gogh), de pièces archéologiques et de manuscrits enluminés médiévaux, achetés à un ami disparu, le formidable.... Ludwig.

Contrairement à Getty, ce dernier dépensait bien davantage que ses revenus pour satisfaire une boulimie incroyable. Outre les manuscrits qu'il céda au Getty Museum (j'ai retenu son explication : « Ils ne satisfont plus ! Avec cet argent, je veux acheter des objets qui me remplissent l'oeil »), il avait entassé des trésors

qu'il confiait à des musées ayant sa sympathie (le musée d'art antique de Bâle, par exemple) (fig. 7) et qu'il allait regarder incognito, payant son billet d'entrée comme tout le monde, me confia Waldemar Stöhr, conserva-

teur au Rautenstrauch-Joest Museum de Cologne, où étaient abritées les pièces précolombiennes de la collection Ludwig.

Un jour, nous étions ensemble à Vienne et nous fûmes invités avec quelques personnes à un déjeuner à la campagne, dans le château de la comtesse Harrach, où une toile longue comme un jour sans pain, dans une galerie spéciale, raconte l'entrée d'un ancêtre à Naples (ces Viennois du « monde d'hier » ne reculaient devant rien, aucun faste!)



Nous y allâmes dans un minibus assez peu confortable. Il faisait un temps à ne pas mettre un terroriste à la rue, la pluie martelait le toit du véhicule tanguant sur une route secondaire. Nous étions assis côte à côte, Ludwig et moi-même, bavardant comme deux pies. Le trajet devait durer environ une heure ; il en prit presque trois. J'eus droit à une foule d'anecdotes que, malheureusement, je n'ai pas notées. Il venait d'inaugurer dans la capitale autrichienne une exposition de peinture contemporaine, incluant des artistes américains majeurs. Comme on le félicitait de redistribuer un peu partout ce qu'il avait amassé, il faisait un geste de sa main forte, comme pour dire : je n'agis pas pour être à la une des journaux, ni pour être couvert de décorations. Je lui demandai un jour de quel objet il ne pourrait se séparer. Sans hésiter, il me répondit :

« D'une statuette romane en ivoire, que j'ai eue pour un tout petit prix quand j'étais jeune. Chaque fois que je la regarde, je l'aime un peu plus. »

Fig. 3. Josef Mueller encadré de Rudi Schmidt à droite et de Ernst Ascher à gauche. Neuchâtel, août 1947. © abm – archives barbier-mueller.



Jeune collectionneur sans moyens, il s'était marié, avait repris la direction de l'usine de chocolat de son beau-père, et en avait fait une entreprise énorme. Puis sa femme Irène et lui avaient fait un doctorat en histoire de l'art, si grande était leur passion. Ce n'était pas un financier roublard, comme on en voit aujourd'hui, qui débarquent de l'Ohio ou de Sibérie avec des milliards vite gagnés, mais un industriel patient, inventif et généreux, un créateur d'emplois aussi. Chapeau!

Ce jour-là, dans le bus brinquebalant, nous parlâmes de nos débuts de collectionneurs enragés (il me faisait l'honneur immérité de me comparer à lui, et je n'étais pas dupe). Nous découvrîmes que nous avions été victimes du même marchand d'art précolombien américain, installé en Allemagne après la guerre,

Fig. 4. *Le* J. Paul Getty Museum à *Los Angeles, USA.*© abm – archives barbier-mueller.

un nommé Robert Stolper. Je ne sais si celui-ci est toujours en vie. En tous cas, le jour du voyage en bus, ses oreilles ont dû tinter de façon douloureuse, car nous lui avons « taillé un costume » à sa mesure!

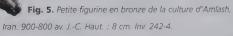
Autre ombre marquante : celle de Mohsen Foroughi, connu grâce à une charmante dame suisse, épouse divorcée d'un aristocrate iranien.

Parlons d'abord de la dame, prénommée Marguerite, que j'aimais beaucoup. Elle devait se remarier avec un grand connaisseur d'art, homosexuel affiché, spirituel autant qu'intelligent, tourmenté, israélite converti au catholicisme, qu'obsédait une piété inquiétante. Nous dînions dans un restaurant avec le « jeune couple », ma femme et moi, peu de temps après leurs noces célébrées dans l'intimité. Sans malice, mon épouse les complimenta, félicitant l'heureux conjoint d'avoir trouvé une compagne à sa mesure. Sa voix devait refléter son étonnement, car lui-même m'adressa un clin d'œil et répondit en souriant : « La vie nous réserve d'étranges surprises, chère Monique. Marguerite m'a littéralement fait perdre les pédales!»

Mohsen Foroughi était un collectionneur acharné, un vrai connaisseur. Le bonheur voulait (pour moi) qu'il se soit présenté tant de « marchandise » sur la place de Téhéran au début des années 60. Il était obligé de revendre pour pouvoir « suivre ses fournisseurs ». Foroughi eut les plus beaux bronzes du Louristan jamais vus. La crème des trouvailles de la région de Marlik

(fig. 5) passa dans ses mains, le reste finissant dans celles d'un marchand juif persan nommé Rabenou, principal fournisseur de Nicolas Koutoulakis dont j'étais aussi le client!

Foroughi rata le masque en bronze unique (fig. 8), que Rabenou obtint et que j'acquis en 1961 pour douze mille francs suisses de l'époque, payés à Koutoulakis à raison de mille francs par mois (à peu près le tiers de mon revenu, car je venais de créer ma société et je tirais la langue).



Musée Barbier-Mueller.

J'achetais, moi aussi, de façon déraisonnable, suite aux judicieux et pervers conseils donnés par J.J. Klejman de New York, dont je parlerai en un autre lieu. En 1972, mes fils grandissant, je déménageai dans une maison plus vaste, coûteuse, et me vis contraint de vendre en bloc ma collection de bronzes iraniens. Je recourus aux bons services de Charles Ratton, et de maître Ader, le père. J'avais conclu un accord avec Charles : il rachèterait pour mon compte la dizaine de pièces (parmi celles-ci : le masque!) dont je ne voulais pas me séparer. Nous ne risquions que la préemption et j'eus de la chance. Le Louvre convoitait une grande plaque de carquois en bronze repoussé (fig. 6). Le prix de réserve lui sembla trop élevé. Après la vente, je m'entendis facilement avec le conservateur en chef Pierre Amiet, car si je ne voulais pas brader ma collection, j'étais d'accord d'arranger le musée dont j'admire la politique d'acquisition, poursuivie jus-

qu'à aujourd'hui de façon exemplaire. Amiet, cet homme merveilleux, a pris sa retraite depuis longtemps, tout en gardant la même fraîcheur d'esprit ; il n'y a pas longtemps, il a écrit un bon article dans cette revue.

Arrêtons-nous un instant sur Ratton. Pour lui, il n'y avait pas de petite affaire. Il apportait le même soin à vendre un modeste bronze des Steppes qu'une statuette de l'île de Pâques. C'est à cela, crois-je, que l'on reconnaît le grand marchand.

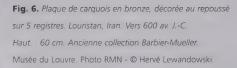




Fig. 7. Couverture du catalogue de la collection Ludwig cédée au musée de Bâle. Antikenmuseum Basel.

Cela dit, il était d'une dureté incroyable. La sécheresse avec laquelle il parlait à son charmant secrétaire, Joubert, me hérissait, malgré le réel respect que j'éprouvais pour lui. Je pensais que son frère, le modeste Maurice Ratton, précédent secrétaire du despotique Charles, avait eu quelques raisons de filer à l'anglaise pour ouvrir un petit commerce rue de Grenelle, où je me rendais parfois, encore que l'on n'y trouvât aucun objet bien passionnant. Ce Maurice avait pourtant mis la main sur la collection Stephen-Chauvet. Il la gardait jalousement, mourut sans y avoir beaucoup touché, et ce furent ses héritiers qui la liquidèrent, vite fait, ce qui est le sort de tous ceux qui thésaurisent...



Fig. 8. Masque en bronze du Louristan, Iran. VIIIº-VIIº av. J.-C. Haut.: 12 cm. Acquis en 1961. Inv. 242-5. Musée Barbier-Mueiller.



Voulez-vous un exemple de la raideur « rattonienne » ? Ecoutez cette anecdote : un jour, je pénètre dans la fameuse antichambre où se trouvaient SON poteau des îles Salomon et SON masque kwélé. Un socle, à droite de la porte s'ouvrant sur son bureau, supportait « le seul objet à vendre » du moment.

Qu'y vois-je: un superbe ornement de proue de grand canot de guerre maori (fig. 9). J'en demande le prix, Charles me le donne. Nous entrons dans son bureau où il me montre trois ou quatre objets (pas davantage). Aucun coup de cœur. Nous buvons une tasse de thé. Je m'en vais, regarde à nouveau la figure de proue, la trouve à mon goût et dis:

- « Eh bien! Cher Charles, je vais réfléchir...
- Réfléchir ? répond-il du tac au tac en zozotant (il avait un cheveu sur la langue). Moi aussi, j'ai réfléchi, dans le bureau. Je vous ai donné un prix beaucoup trop bas. J'étais influencé par celui, faible, que j'ai moi-même payé à Londres... Vous pouvez me communiquer votre décision, disons... dans deux minutes. Passé ce délai, la pièce n'est plus à vendre. »

Malheureux collectionneur! Que vouliez-vous qu'il fit? Qu'il... Non, je ne suis pas mort. Un beau désespoir ne m'a pas secouru. Je me suis dépêché de conclure la transaction et me suis retrouvé dans la rue, trouvant le soleil plus brillant qu'à mon arrivée, les passantes plus jolies, et le flic occupé à me coller une contravention pas si odieux que cela.

Fig. 9. Ornement de proue d'un canot de guerre maori. Nouvelle-Calédonie.

Première moitié du XIX^e siècle. Haut.; 192 cm. Inv. 5100. Musée Barbier-Mueller.

WE, THE HAPPY FEW!

N'êtes-vous pas frappés du concert de gémissements émanant autant des antiquaires que des collectionneurs? Ceux-là se plaignent « qu'on ne trouve plus de belle marchandise » et ceux-ci se lamentent de la hausse générale des prix. Depuis que je mets mon nez chez les antiquaires et chez les « connaisseurs », c'est-àdire depuis un demi-siècle sonné, j'entends ces lamentations...

En réalité, presque chaque année, une ou plusieurs anciennes collections (en 2005 celles des Studer-Koch et celle de Bela Hein) déversent leur lot de trésors. Simultanément, pour les « petits amateurs », des pièces inconnues, superbes et très peu coûteuses surgissent d'Ouganda (fig. 1), de Tanzanie, du Mozambique, de l'Himalaya (fig. 2), que sais-je?

J'affirme qu'en ce IIIe millénaire, un fonctionnaire des postes, un instituteur peut construire une collection formée d'objets d'une grande qualité esthétique, en se privant tout simplement d'un ou deux repas au restaurant.

Haut.: 21,5 cm. Inv. 1027-133. Musée Barbier-Mueller.

Le continent africain n'en finit plus de livrer ses richesses. Bien des savants austères s'époumoneront à parler de « pillage culturel ». S'ils allaient sur place, ils verraient que « tout change, et cependant tout reste semblable », ce qu'Héraclite avait déjà remarqué (c'est le « Fragment 17 », pour les curieux !)

Partout, les réceptacles en plastique remplacent les coupes en bois plus fragiles (fig. 3) et les vases en céramique, comme l'électricité a remplacé les chandelles dans les Alpes. Cela n'empêche pas les bergers, en vêtements traditionnels, de conduire leurs troupeaux à l'alpage (fig. 4). Enlevez les vieilles armoires sculptées, les coffres de mariage ancestraux, les vaches et la montagne restent.

Quant aux prix des œuvres « d'art primitif », si l'on tient compte de l'océan de liquidités existant du fait de certaines situations géopolitiques, du fait que le monde n'a pas connu de conflit majeur en soixante ans, il est loin, bien loin de pouvoir être comparé aux records vertigineux de la peinture : plus de cent millions de dollars pour un Picasso.

Fig. 1. Petite jarre à beurre en bois dur. Banjakoro, Ouganda. son bras gauche, beaucoup plus conventionnelle, a réalisé 350.000 euros dans la vente Bela

Mesurée à cette aune, l'adjudication pour 30.000 euros d'une époustouflante statuette en ivoire lega collectée en 1937 (fig. 5), dont l'originalité se passe de commentaires, est dérisoire. Aussi ridicule que le prix de 1.356.000 euros, payé pour l'appui-nuque luba-shankadi de même provenance, était justifié. La valeur très basse de la figurine précitée est d'autant plus étonnante qu'une statuette de la même ethnie, en ivoire lui aussi (fig. 6), dépourvue de

> Hein, menée de main de maîtr(esse), puisque cet évènement mémorable a été organisé par le trio Vincent Fraysse-Jacques Blazy et Christine Valluet. J'essaie de m'expliquer comment ces deux pièces, de même taille, ont connu une fortune si différente?



La figurine Studer-Koch est d'un « primitivisme », d'une agressivité inquiétante, à n'en pas douter. Ce n'est pas un « joli objet ». Au surplus, il est dépourvu de cette patine rouge sombre revêtant l'autre pièce. Loin de moi l'idée de dénigrer celle-ci : son visage est modelé de façon admirable, et sa bouche nullement dénuée de férocité, tout comme son corps est bien campé sur ses deux jambes arquées... J'en arrive à la conclusion qu'une fois encore, on ne peut comparer deux œuvres ayant la même fonction, provenant de la même ethnie, façonnées dans le même matériau. L'une et l'autre sont « uniques », dans un corpus large et bien connu. De là à expliquer que la première se soit vendue pour dix fois moins cher que la deuxième, il n'y a pas un étroit fossé à franchir, mais un ravin, une gorge, que dis-je : un canyon!

Sans doute, un autre jour, le goût des lecteurs des deux catalogues eût pu être inversé. Deux d'entre eux se seraient affrontés avec férocité pour enlever la « figurine aux membres en cascade ». Et la statuette de Bela Hein se fût vendue sans difficulté, mais sans « prix record ». A titre personnel, je me serais volontiers précipité sur la figurine Studer-Koch, en dépit de sa patine jaunâtre et de son visage sommaire. Je n'ai pas bougé : il se trouve que j'étais plus vendeur qu'acheteur, en raison de l'acquisition d'œuvres précolombiennes et dôngsoniennes, et de grands travaux dans ma propriété du midi de la France ayant asséché mes liquidités...

Fig. 2. « Poignard » symbolique et sacré des chamanes lamaiques, surmonté d'un petit singe. Népal. Haut. ; 25,5 cm. Inv. 2504-4. Musée Barbier-Mueller.

Oh! Je vous vois venir! Vous allez me poser la question qui vous brûle les lèvres! Quels sont mes sentiments, en tant que vendeur d'une bonne cinquantaine de sculptures confiées à la diligence de l'étude Calmels-Cohen? C'est simple: je suis déçu. Non pas tant de la somme que ces enchères m'ont permis d'encaisser, mais de la réaction du public. Celui-ci s'est précipité sur des massues maories que l'on trouve un peu partout, n'accordant que peu d'intérêt à une exquise statuette tabuwa (fig. 7) (je me sépare de tout ce qui est congolais n'ayant jamais pu former un ensemble satisfaisant mon ambition). Je félicite celui qui l'a acquise pour un prix peu éloigné de ce que j'avais déboursé il y a vingt-cinq ans! Et si c'est un antiquaire, je lui souhaite de réaliser un confortable bénéfice.

Cette expérience m'amène à l'attitude de certains marchands, qui considèrent les ventes aux enchères comme une concurrence intolérable. Je peux comprendre leur irritation, bien que celle-ci ne résiste pas à une réflexion approfondie. Comme ils ont plus d'expérience que leurs clients, ils sont mieux à même de guetter l'objet incompris, et de l'empocher pour une somme dérisoire. En ce qui concerne les chefs-d'œuvre, ceux-ci sont vendus, du fait de l'excitation propre à la compétition, pour des montants que l'on ne pourrait jamais demander en galerie. Bien rare est le marchand qui n'a pas dans une armoire, en réserve, une pièce ainsi valorisée de façon imprévue, par suite d'un tel « accident ».



Fig. 3. Ce récipient rumbi en bois, abandonné sur une plage près de Si Tamiang, était utilisé pour conserver le riz. Pays Toba, Sumatra. Photo J.P. Barbier-Mueller, 1980. © abm – archives barbier-mueller.



Fig. 4. Armailli menant ses vaches lors du cortège de la poya d'Estavannens. Gruyère, Suisse. Mai 2000. © Pierre Schwaller.

Un bémol est à mettre, je l'admets. Pour celui qui organise au moment d'une période de multiples ventes publiques une exposition de sculptures dogon, voir partir à 60.000 dollars une pièce de l'importance et de l'ancienneté de la statuette offerte par Sotheby's à New York (fig. 8) est assez embêtant! Trouver une explication à l'usage des chalands n'est pas chose simple, même si l'on a la langue bien pendue...



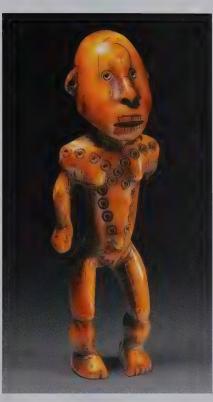


Fig. 6.

L'un dans l'autre, il me semble que la publicité énorme faite par les commissaires-priseurs et les experts (rares sont les marchands qui peuvent avoir un journaliste à leur solde) profite au marché, encore qu'il soit très regrettable que l'on organise à Paris des ventes au moment (connu d'avance) où a lieu la foire de l'art de Bruxelles. Il n'y a qu'à voir l'écho donné aux résultats des enchères dans la presse. Du point de vue des professionnels, je ne vois donc pas lieu de s'en chagriner. De celui des collectionneurs, en revanche, et surtout de ceux qui ont l'ambition de « jouer dans la cour des grands », cela peut représenter un inconvénient. Les chances de « faire un chopin » diminuent.

Fig. 5. Statuette rituelle iginga en ivoire vendue aux enchères chez Sotheby's, Paris, le 6 juin 2005. Lega, RDC. Lot n°30. Haut.: 16 cm. © Sotheby's France.

Fig. 6. Statuette rituelle iginga en ivoire, vendue aux enchères par Fraysse & Associés, chez Drouot, Paris, le 6 juin 2005. Lega, RDC. Lot n°60. Haut.: 16,5 cm. Photo Philippe Sebert.

Mais peut-on encore rêver de trouver une sublime poulie de métier à tisser guro aux Puces ? Peut-être pas, mais des archives photographiques ou une arme de jet, sans doute...

En ce qui me concerne, la réponse à ces questions est trouvée Je tente de mettre la main sur ce qui n'est pas encore trop connu. Dans les domaines de l'art précolombien, comme dans celui de l'archéologie, c'est possible. Tel milliardaire payera le prix fort pour un vase maya dans le style du codex (il vient de s'en envoler deux d'une beauté particulière), et négligera une rare et puissante figure humaine ayant servi d'urne (la tête est le couvercle), d'origine calima (fig .9), apparemment unique de son espèce ; j'ai pu m'en emparer pour un prix huit fois

inférieur à celui du plus coûteux des bols mayas. Pourtant cet objet avait la qualité supplémentaire d'avoir été exposé dans un musée américain à partir de 1966, ce qui devient un facteur de grand poids, pour quiconque veut et doit respecter la convention de l'Unesco.

Ajouter à ces considérations serait oiseux. Mon propos n'est pas de commenter en détail les avatars du marché de l'art primitif. Je restitue ce que j'ai entendu, et livre un commentaire désintéressé. En effet, je n'aspire à rien d'autre qu'à me présenter à mon lecteur et, pirouette faite, à disparaître en terminant par un sourire, comme le chat de Cheshire.



Fig. 7.



Fig. 8.

Fig. 7. Statuette masculine aux épaules scarifiées, vendue aux enchères par Calmels-Cohen chez Drouot Paris, les 8 et 9 juin 2005.

Tabuwa, Rep. Pop. du Congo.

Haut.: 33 cm. Ancienne collection Barbier-Mueller.

© abm – archives barbier-mueller.

Fig. 8. Statuette masculine n'duleri vendue aux enchères chez Sotheby's, New York, le 12 mai 2005. Dogon, Mali. Lot n°31. Haut. : 49 cm. © Sotheby's.

Fig. 9. Statuette-réceptacle acquise lors de la vente Sotheby's, New York, du 12 mai 2005. Calima, Colombie. 800-100 av. J.-C. Haut.: 42,5 cm. Inv. 531-21. Musée Barbier-Mueller.



Fig. 9.

ARMAN ADIEU L' AMI...

Je le voyais rarement, n'allant plus guère à New York et, bien qu'il m'ait toujours encouragé à lui rendre visite à Vence durant l'été, j'avoue ne presque jamais quitter ma propre tanière provençale.

Il était mon aîné d'un an et demi, exactement. Son chagrin, lors de la disparition de César, avait été augmenté par une sorte de pressentiment : il serait le suivant, sur la liste des Parques.

Nous nous sommes croisés à Saint-Germain-des-Prés, au printemps dernier: un homme très souffrant. J'eus de la peine pour lui. Il affectait pourtant d'avoir confiance dans la médecine. Le cancer se soigne bien, affirmait-il.

« Tu sais, je suis encore là pour quelque temps! » me disait sa bouche, cependant que ses yeux, son maintien, exprimaient une immense lassitude.

Le jour même de sa mort à New York, je demandais de ses nouvelles à Alain de Monbrison ... Il ne pouvait m'en donner, partageant mes craintes, comme tous ses amis, je pense.

En ouvrant le journal, j'ai pensé à Corice, aux jours heureux où nous allions manger langoustes, crabes, poissons aux Iles de Lérins dans le bateau d'Henri Kamer. Elle venait d'épouser Arman, au début des années 70. Face à leur lit était épinglé le pacte qu'ils avaient conclu. Un contrat touchant, candide, romantique, digne du rapin qu'il prétendait ne pas être... Mon Dieu! Que tu étais gracieuse, Corice!

Ni sculpteur, ni peintre, il se disait « montreur d'objets » ou « assemblagiste ». Un mot bien modeste pour un tel magicien, peut-être un peu trop intelligent pour se laisser envahir tout entier par une inspiration d'essence surnaturelle, et s'oublier, n'être plus qu'une main créatrice ?

Le crabe ne s'est pas emparé d'un homme en pleine santé, comme on le voit parfois. Les dernières décennies l'avaient physiquement maltraité. Au surplus, je doute qu'en dehors de ses proches, quiconque ait jamais mesuré les dimensions monstrueuses de l'anxiété le dévorant. Des problèmes financiers constants, causés par sa passion de collectionneur, l'obligeaient à se défaire d'objets bien-aimés, et cela le rongeait. Dans son dos, les imbéciles ricanaient. Ils le croyaient richissime, le soupçonnaient de n'être qu'un marchand d'art, déguisé en collectionneur... Quelle énorme méprise!

Sa sincérité, son mépris de l'argent comme tel, joint à un besoin constant de liquidités, l'obligeaient parfois à composer avec des diables. Il sortait de ces enfers momentanés avec l'élégance qui était la sienne, ignorant la rancune.

Un jour, il y a bien vingt ans de cela, il me déclara sérieusement qu'il tournait le dos à la « collectionnite », cette affection dangereuse au point de perturber sa vie d'artiste.

- « Je ne suis plus qu'un collectionneur obsédé » me dit-il.
- « C'est effrayant, cela absorbe mon énergie. Crois-moi, j'abandonne tout cela pour m'occuper de mon travail. »

Mais comme le paludisme, l'amour des objets est une fièvre qui dort, latente, en l'individu. Je ne crois guère à la possibilité d'éviter une rechute. Pour satisfaire le démon aux dents aiguës, il faut céder aux tentations multiples, même lorsque les comptes en banque sont à zéro. Celui qui ignore ce drame n'est pas digne du nom de collectionneur.

Arman était parfaitement conscient de ce que la « paroi de reliquaires kota » montrée au musée des Arts d'Afrique et d'Océanie comportait nombre de pièces moyennes. Ce qui comptait, c'était l'accumulation. Jamais il n'aurait introduit dans cette panoplie la

Reng Maud Bart I or . . .



À Vence, chez Arman en 1974.

ravissante petite figure de reliquaire (un chef-d'œuvre) aux grands yeux ronds faits de coquillage ou d'os, je ne sais plus. Ce bijou, il l'avait « inventé », autant que le sculpteur gabonais qui l'avait façonné. Sans doute, à l'aide d'un stéthoscope, parviendrait-on encore à entendre dans cet objet, et au cœur d'autres statuettes ou masques, le pouls d'Arman, vivant à jamais par l'intermédiaire de ces merveilles dont il emplissait son regard, écoutant distraitement un interlocuteur un peu trop bavard.

S'il fallait résumer l'ami disparu, et cette fois l'artiste, non l'expert en art africain, me trouvant à court de mots propres à rappeler son souvenir, j'opterais volontiers pour cette phrase, recueillie par ma femme Monique au cours d'une interview publiée en tête du catalogue de l'exposition de sa collection d'art africain de 1996 :

« Tout ce qui nous provoque est infiniment important pour nous. »

En ce qui me concerne, je ne suis pas éloigné de croire qu'Arman, par son amour, son respect des arts non occidentaux a été empêché d'aller jusqu'au bout des provocations qui bouillonnaient en lui.

Sans doute avait-il raison de vouloir quitter sa peau de collectionneur. En se penchant sur telle statuette gabonaise raffinée, sur une armure japonaise hardiment dessinée, il lui arrivait de perdre de vue cette grandeur, j'allais dire « cette fureur » qui l'habitait, pour produire des œuvres plus anecdotiques.

Les connaisseurs, aujourd'hui, accordent sans doute trop d'attention à ces distractions, à ces « violons d'Ingres alimentaires ». Elles les empêchent de situer à sa juste place le provocateur dont les « Colères » n'ont pas fini de faire trembler les cimaises des musées.

Paris, le 24 octobre 2005















- **1.** Jean Paul Barbier-Mueller, Jacques Chirac, Stephane Martin, Louis Schweitzer.
- **2.** Simon de Pury, Sydney Picasso, Jerôme de Noirmont, Monique Barbier-Mueller
- 3 Jean Paul Barbier-Mueller, Jorge Semprun et Oriol Balager
- 4. Michel Butor et MBM
- **5.** Stéphane Martin et Jacques Friedman
- **6.** Xavier Sunol, Anna Casas, Laurence Mattet
- 7. Annabelle Mollet-Vieiville, Jana Ansermet, Pierre-Alain Ferrazzini, Diane Bouchet
- 8. JPBM, Catherine et George Ortiz
- 9. Thierry Barbier-Mueller et sa fille Zoé
- **10.** Pilar de la Béraudière, Gabriel et Ann Barbier-Mueller















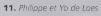












12. Monica Dunham, Floriane Morin et Nicolas Ducimetière

13. Alexis et Olivier Barbier-Mueller

14. Lise Toubon et MBM

15. Francis Walvogel, JPBM et Véronique Prat

16. Comte Olivier de Luppe, Guy Demole et JPBM

17. JPBM et Olivier Fatio

18. Comte Edouard de Ribes et Princesse de Broglie

19. Françoise Demole et JPBM

20. JPBM et Bruno Monnier







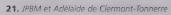












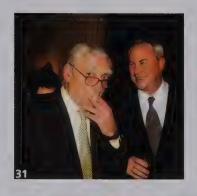
- 22. Jean-Pierre Babelon
- 23. Sylvie Apollin, LM, Bruno Monnier et Dominique Pastellas
- **24.** Louis-Antoine Prat et Francine Mariani-Ducray
- 25. Michel Butor et Alain-Michel Boyer
- 26. Miguel Barcelo
- **27.** Pierre-André Maus, François Laumonier et son épouse, Caesar Menz
- **28.** Jean-Pierre Marcie-Rivière, son épouse et le comte Edouard de Ribes
- 29. Hugues Gall
- 30. Floriane Morin et LM







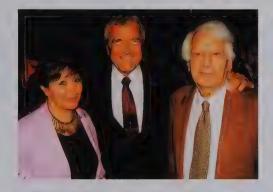






















31. Marquis de Ségur et Bob Wilson

32. Marcela Perez de Cuellar, princesse Philomène d'Arenberg,

JPBM, Javier Perez de Cuellar

33. Christian Louboutin et MBM

34. Cheri Samba et MBM

35. LM, JPBM, Jorge Semprun

36. Bob Wilson et Constance Balsamo

37. Marie et Jean Vignes, Jean et Constance Balsamo

38. Margaret Mc Dermott, Ann et Gabriel Barbier-Mueller

39. Jean-Louis Prat, MBM et Germaine de Liencourt

40. Georges Liebert et Françoise Cachin













- 41. LM et Anne-Marie Bouttiaux
- **42.** Pierre Amiet, Julien Sereys de Rothschild et Agnès Benoit
- **43.** Yves Oltramare et Pierre Darrier
- **44.** Pierre Berès, Jean Balsamo et Constance Droulers
- **45.** Germain et Françoise Viatte
- **46.** Maria Kecskesi
- 47. Marc Blanpain et Jean-Pierre Babelon
- 48. Christoph Vitali et Thaddaeus Ropac
- 49. François Trèves
- **50.** Bruno Roger et Martine Aublet





























51. Comtesse Cristiana Brandolini d'Adda, M. Lafarge et Marcela Perez de Cuellar

52. Alfred Paquement et MBM

53. Laure et Jean-Hubert Martin

54. Gilles Beguin et Nathalie Bazin

55. MBM et Jean-Marie Rouart

56. JPBM et Lise Toubon

57. Jean-François Jarrige

58. Pierre Arizzoli-Clémentel et Daniel Marchesseau

59. Oriol Balager, Anna Casas, Lola Mitjans de Vilarasau, Ferran Mascarell et JPBM

60. Ferran Mascarell, JPBM et Jana Ansermet

Liste des membres des musées Barbier-Mueller

de Genève et Barcelone

COMITÉ DE GENÈVE Président : M. Jean Paul Barbier-Mueller Vice-Présidents

M Joaquin Martinez-Correcher, Comte de la Sierra Gorda Secrétaire gle : Mme Laurence Mattet

MEMBRES DU COMITÉ

Mme Stéphane Barbier-Mueller S.A.R le Duc de Bavière M. Marc Blanpain Comte Baudouin de Grunne Mme Margaret Mc Dermott M Yves Oltramare Comte Giuseppe Panza di Biumo M Louis Perrois

M. Jean-Louis Prat

Mme Pierre Schlumberger Prof Dr Werner Schmalenbach Marquis de Ségur Dr William Kelly Simpson

Dr Gustaaf Verswijver Prof. Frank Willett

COMITÉ DE BARCELONE

Président: Mme Lola Mitjans Vice-Président : M. Joaquin Martinez-Correcher Comte de la Sierra Gorda

Secrétaire gle : Mme Anna Casas

MEMBRES DU COMITÉ

M Oriol Balaguer Mme Aurèlia Carulla de Uzandizaga

M. Santiago Fisas i Ayxelà Mme Pilar Garrigosa

Mme Elvira Maluquer M Ferran Mascarell Canalda

Mme Anna Ricart Pous M. Xavier Rubert de Ventós

Mme Montserrat Vall-llosera

M. Juan Ignacio Echevarría Arevalo

MEMBRES DE SOUTIEN (CH)

M. Jean Altouniar

M Jean-Pierre Arnold

M. Eugène Baud

M. Philippe de Beaumont

M. Serge Benveniste

Mme Pilar de la Beraudière

M Jean-François & Dr Nicolas Bergier M. Patrice Bezos Jean-François Bernard

M Jean A Bonna Me Didier Nicolas Bottge

M Jacques Bouvet M. C Broere

M. Frédéric Bühler M. Michel Burtin

M. Gianni Comis M. & Mme Philippe de Coulon

M. François Curiel M. & Mme Pierre Darier

M. & Mme René David M. Frédéric-Karim Dawance

M. & Mme Guy Demole

Dr Maurice Despland M & Mme Frédéric Dumas

M & Mme Max Engammare

M Robert Favarger

M. Michel Fornallaz

M Maxime Giot M & Mme Marc Groothaert

Dr Paolo Guglielmetti Mme Reinhild Hagelberg

M Bertrand Harsch

M. Pierre Huber

Me Yves Jeanrenaud M. Pascal Juvy

M. Alain Kernen Dr Eberhard Kornfeld

Mme Daphné Koutoulakis M. Jan Krugier

M. & Mme Hanns Lettner M. & Mme Philippe de Loës

M. Michel Matthey Mme Anne Maus

M. & Mme Franz Meyer M. François Moser

M. & Mme George Muller M. Robert Niestlé

Mme Barbara Oertli Mme Daniela Olivier

Mme Alain Patry

M. Willem Peppler M. Jean Pfau

Phoenix Ancient Art SA.

Phillips de Pury & Luxembourg

Dr Henri W. Racz

Mme Vanessa Radicati di Primeglio

Mme Kristina Rae Grimaux M. Maurice H. Rapit

M. Philippe Reiser M. James Risch

M. Henri Roch M. Denis Schott

M. Alfred von Schulthess M. Ian Schwieger

M. & Mme Selman Selvi Société Coopérative Migros GE

M. & Mme Gianluca Spinola Dr Edward Tschopp

Mme Odette Valsoanei

Mme Catherine Vaucher M. & Mme Léonard Vernet

M. Guy Vibourel M. Francis Wahl

Me Olivier Weber-Caflisch

MEMBRES DE SOUTIEN ÉTR.

S. E. Sheikh Saud Bin Mohd. Bin Alı Al Thani

M. Pierre Amrouche Mme Martine Assouline

M. Jacques Besombes M. Bernard Blondeel

M. André de Bock M. Franck Breuer

M. Patrick Caput M. & Mme André Chorémi

M. Jean-Louis Danis Prof. Oreste Dominioni

Duvallon Artefacts

Mme Concha Esteban Pascual

Jacques Germain

M. François de Grancey M. Reginald Groux

M. Philippe Guimiot M. Jorge Helft

M. Jacques Hennessy M. & Mme Irwin Hersey

M. Donald Kahn Mme Florica Kyriacopoulos

M. Quentin Laurens M. Daniel Lebard

M. Philippe Le Flanchec M. Alain Le Provost

M. Daniel Marchesseau

Mme Francine Maurer M. Jean-Claude Meinoiux

M. Roger Mieusset M. Alain de Monbrison

M. Eric Monteilhet

M. Ferdinando Mussi M. Gianni Piacitelli

M. Emmanuel Pierrat

M. James J. Ross

M. Etienne Rouge M. & Mme Philippe Schieve

M. & Mme Christopher Thorpe

Comte Arnaud de Vitry M. John Westbrook

MEMBRES AMIS (CH)

M. Christian Aegerter

M. Donat Agosti Mme Fabienne Allegri

M. Jorge Alvar Mme Doris Ammann

Mme Jacqueline Ammann Mme Josiane Andrey

M. Heinz von Arx Atelier Brüderlin SA

M. Claude Aubert M. René Baeriswyl

M. & Mme Graziano Balestra M. Peter Balsiger M. Robert Balthassat

M. Marc-André Baschv

M. Olivier de Beaumont Prof. Alexandre de Beer

Mme Caroline Behrens Mme Francine Bénard

Mme Liliane Benziger-Schild M. & Mme Jacques Bercher

M. Jacques Berney M. Jacques Berthoud

Dr Patrick Bertone M. Jean Bettems

M. Denis Beuret M. Albert Bezinge

M. Urs Binder M. Bruno Bischofberger

Mme Hélène Bischop Mme Marguerite Blameuser Braun

M. Michel Blank Dr Antoine Bloch

Mme Hilda Boegler M. Jean-Pierre Boillod M. Pierre Boimond

Mlle Anne-Marie Boitel Me François Bolsterli M. Alain Bordier

Dr Bertand Bordier M. James Bouzaglo Mme Esther Brinkmann

Mme Michèle Brolliet M. Didier Brosset

Dr Jean Paul Bruggimann M. François Brunschwig M. & Mme François Brutsch M. Jean-Pierre Brutsch

Mme Françoise Bruttin M Christophe Burggraf

M. Michel Buri M. Pierre Buri

M. Gaston Burnand M. Jean-Marc Butty M. Andréa Caratsch

S.E. M. Claudio Caratsch Mme Claudine Castillero Mme M.Cristina Cedrini

M. & Mme Denys Chamay Mme L. Chameides Mme Kailash Chandaria

M. Robert Chappuis Mme Irène de Charrière

M. Eric Chauvet Mme Bernadette Chevalier M. Pierre Chevrier M. Luciano Chiesa

Me Jean Clostre M. Giuseppe Cocconi M. Olivier Cohen M. Claude-Victor Comte

Dr Maurice Constantin
M. & Mme Christian Conus

M. Pieter Coray Mme Franziska Corradini M. David Cottier-Angeli M. Gilbert Coutau M. Roland Cramer

Mme Faïka Croisier Mme Priscilla Currat Mme Monique Darbre M. Jean David

Mme Fliane David-Weill

M. Steve DeFeo

M. & Mme Jean-Louis Delachaux M. Pierre-André Delachaux

Dr & Mme Maurice Deller M. & Mme Jean-Paul Demesy

M. Charles Deprez
M. Hervé Dessimoz
M. & Mme Themelis Diamantis
Dr Pierre Dick

M. Bernard Droux
M. Philippe Ducor
M. Anton P. Duffhuis
M. & Mme Alain Dufour

Mme Henriette Dufour M. Henri Dumaret

Mme Isabelle Dumaret
M. & Mme Philippe Dumaret
M. Jean Dumonthay-Vogel

M. André Durand Mme Pierre-Yves Duvillard Mme Marianne Eckert Mme Colette Eigenheer-Bourquin

M. et Mme Georges Embiricos M. Marcus Enckell

M. & Mme Richard Epstein Dr Jean Fague

M. Jean-André Favre Dr Roif Fehlbaum

M. & Mme Georges A. Fiechter M. Fabrice Filliez

M. Jean-Jacques Fiorina
Mme Evellyn Floris
Mme J. Folliet
Fondation Moet & Chandon pour l'Art

M. Jean-François Fontaine Me Giorgio Foppa Mme Dolorés Francey Mme M. Frauenfelder

Mme Jacqueline Freling M. & Mme Hans Fritz M. Patrick Fröhlich M. Patrick Fuchs

Mme Colette Fry M. Pierre-Yves Gabus M. Marc-André Gallina Mme Araxi-Yolanda Garabedian Mme Raquel Garcia-Espina

M. & Mme Jean-Pierre Gardiol Me Jacques Gautier

M. Alexandre George M. Christian George M. René W. Gerber M. & Mme Léonard Gianadda

Dr Christian F. Giordano Dr Laurent Girard M. Théodor Gloor

Mme Ute Goehring M. Jean-Louis Golano M. Eric Golaz Jean-François Graf

M. Michel Grandgirard M. Samuel Jacques Grandjean Mme Rosario Granges M. Michel Gremaud

M. François Gressot M. & Mme Henri Grobet M. J. P. Mario Groppi Mme Gabriella Guerra

M. Jacques Guyot M. Daniel Gysin M. Heinz Haberzettl M. Georges Haefeli

Dr & Mme Bernard Hahnloser Me Bernard Haissly Dr Iris Haldimann Mme Ingrid Hansen M. Roland Hartmann

M. Jacques Hauenstein M. Georges Hayoz Mme Jean Hentsch M. Michel Heurteux

Mme Eva Hilderbrand Mme Brigitte Hofler M. Rinaldo Hofmann

M. Marc Hofstetter

M. Udo Horstmann M. Jean-Marie Houlmann Mme Claude Howald M. F. Howald Me Bruno Hug Mme Carole Humair M. Hans Peter Husistein Mile Erna Inhelder Mme Patricia Myriam Isimat-Mirin M. André Jeannin Dr Pierre Jobin
M. & Mme Carsten Jörgensen Mme Dominique Jotterand Mme Carla Juat Mme Viviane Juillerat M. Claude R. Julier Mme Laurette Kantardjan Mme Nathalie Kastler M. Jean Jacques M. Hansuli Keller Jean Jacques Keller M. Thomas Keller M.& Mme Josef Kläusler M. Hermann Knoflacher Mile Gaby Kocher Dr Hartmann Koechlin M. Oscar Koralnik Mme Claire Kossovsky M. Pascal Koster Mme André L'Huillier Mme Lise Lachenal Mme Catherine Lachenal-Janicot Mme Sophie Laissue M. Pierre Lalot M. & Mme Georges Lambert-Lamond Mme Christine Lamot-Deporta M. Patrick Le Louerec Mme Isabelle Lebeau Mme Emilia Lelli M. Bernard Letu Mme Chantal Lette M. Laurent Levy Librairie Jäggi, Bâle Mme Anne Marie Liengme M. John Lippens M. Daam Lô Mme Regula Loche Mme Georges Loiseau M. Georges Long Mme Eugénie Loretan M. & Mme Henri Lugrin M. Jean-Jacques Lugrin Mme Annick Lupi M. Peter Lüscher M. Gilbert Luthi Mme Edith Lutz M. Mortézian Mahmoudian Dr Lucien Maillard M. Claude Makowski M. Jean-Pierre Malè M. Marius Mändly Mme Christiane Marfurt M. Didier Marini M. Pierre Marti M. Christophe Martin Mme Clarita Martinet M. Gaspard de Marval M. Bruno Maumené Mme Cecilia Maurice Mme Sandrine L. Mehr Mme Christine Mellet Hascoët Mme Monette Messeiller M. Aram Meutemedian Mme Murielle Meylan Mme Sri Michel M. François Mingard M. Gérald L. Minkoff Mme Josette Molland Mme Elisabeth Moning M. Jean Montessuit Mme Carmen Morandi M. & Mme Paolo Morigi S.E. M. Friedrich Moser M. François Mottas

M. & Mme Léo Murray

M. & Mme Alain Honegger

M. Jean-Luc Honegger
M. & Mme Jean-Marc Honegger

Mme Helen Nantier M. & Mme Pierre Nardin Squared Nature Mme J. Naville Mme Simone Naville Nello Brighenti S.A. M. Robert Neuburger Dr Helmut Neumann Mme Thuy Nguyen M. Bernard Nicod M. et Mme J. P. Nobile M. Jean-Paul Noirat M. François Ochsner Mme Mario Olivero M. Gilbert Omarini M. Pierre Orloff
M. & Mme George Ortiz
Mme Marie-José Ortoli
M. Frank A. Otten M. & Mme Fernand Ottone M. Louis Paillard M. Patrick Pakenham Mme Sandrina Palomera Mme F. Paridant de Cauwere Dr Philippe Pasche Mme Isabelle Pasquier M. Jean Pastré Mme Michèle Pedroni-Bordier M. Roland Pellarin Mme Claire Perret-Monnet M. & Mme Malte Peters Me Nicolas Peyrot M. Roger Pfund Mme Lan-Huong Pham Mme Hilde Philibert M. Alain Piačenza M. & Mme Yves Piaget Mme Ariane Piazzalunga M. Robin Pigot M. Jean Pigozzi Mme Christine Pillet M. Alain Pillevuit M. Jean-Yves Pirot M. Xavier Pislor M. Pierre Pittet M. Michel Porcher M. Sebastiano Portunato Mme Christiane Privat Mme Nicole Progin-Luchs Mme Françoise Propper Mme Christine Racine M. Jürg Rageth M. & Mme Mario Rampini M. Jean-Paul Rathgeb André Rauss M. Raymond Rauss M. Richard Reimann M. & Mme Anne-Marie Reimers Mme Yvette Reinhard M. & Mme C. Reinhart Dr Michel Renault Mme Paule Rentchnick M. Bernard Repond Mme Mireille Richa Mme Inge Riesen M. Ernest Risch Mme Claude Ritschard M. Laurent Rivier Mme Gisèle Rivola M. & Mme S. Rivolta Prof. Christian Nils Robert M. Charles Rochat M. Ivan Rodriguez M. Georges Rollini Mme Andrée Rossetti-Esseiva M. André Rougemont Mme Rita Roulin-Tigretti Me Odile Roullet

Mme Danielle Rov

M. & Mme Yves Rytz
M. Jean-Claude Schaller

M. René Scheidegger M. Francis Schenk

M. Duri Rungger

M. Peter Schnell

M. Lorenzo Schnyder von Wartensee M. Bernard Schopfer Dr Alexandre Schweizer Mme Rebecca Seger Dr Georg von Segesser M. Jean-Baptiste Sevette M. Claude-Alain Siegler Mme Madeleine Simon Dr & Mme Nicolas Stelling M. & Mme Gustav Stenbolt M. Olivier Steudler Stoeckli S.A. M. David Sylvan M. Willy Taillard Mme Marie-France Terraillon Me Claude Terrier Thalia Bücher, Bâle Mme Christiane Theiler M. Pascal Thimotée M. Maurizio Trabacchi Tradart Genève SA Dr Nicolas de Tribolet M. François Trüninger M. Alı Riza Tuna Mme Fatma Turkkan-Wille Mme Irma Türler M. Gérard Turoin M. Olivier Turrettin M. Fernand Uebelhart Dr Michel Vallotton M. Rolph Van der Hoeven M. Yann Véguer M. Gérard Veluzat Mme Carol Voïnov Mme Micheline Vorbe Mme Françoise Vuilleumier Castaldi W. Benoît S.A. – Chauffage Mme Erika Wanner M. Jean-Pierre Weber M. Franz Weingartner Dr Aloys Werner Mme Denise Werner Dr Sven Widgren Dr Klaus Winter M. Konrad Wirth M. & Mme Claude Witz M. Dominique Wohlschlag Mme Irène Wyss-Villard Mme Christiane Zen-Ruffinen M. & Mme Maurice Ziegler M. Serge Zoutter
M. Serge Zoutter
M. Catherine Zuppinger-Maeder
M. et Mme Mario Zürrer MEMBRES AMIS (ETR.) M. Manouchehr Aaron M. & Mme Joseph Abensui Mme Françoise Achio M. Jon R. Aisbitt M. Bertil Akesson Jr. M. Pierre-Henry Alquier Amis du Musée d'Art moderne de Troyes M. Jordi Altarriba Bos

M. Jordi Alvinyà Rovira Mme Ester Amat Briones M. Jean-Michel André Prof. & Mme Horst Antes Dr Judit Antoni Mme Eulàlia Aragonès Isern M. Tommaso Arenare M. Walter O. Arias Estrada M. David Attenborough M. Marcel Auffret M. Jordi Ayala Bil M. E. C. de Backer Dr David Baldry M. Roberto Ballarini M. Bernard Barasch M. Olivier Barbancon M. Jacques Barbier M. Michel Barbier Mme Isabel Bargalló Sánchez M. Todd Barlin M. Carlos Barranco Font M. Claude Barrand M. Jaume Barrera Fusté M. Philippe Barril M. Franck Barthélémy

M. Adolfo Bartolomucci M. Joan Baucis i Quei M. Hubert Baudoin M. Pierre Bauquis Mme Giuliana Bausano M. José Bedia Valdès Mme Anne-Marie Benezech M. Bernard Benichou M. Grégoire Bergier M. Julien Bergier M. & Mme Marc Bizouard M. Serge Blanchard M. Daniel Blond M. Hubert Bodot M. Horst Boege M. Alban Bogeat Mme Brigitte Bouckaert M. Philippe Boudin
M. François Boulanger
M. Laurent Boulanger
M. & Mme Didier Bourdon
M. Jean-Yves Boutaudou
M. & Mme Robert Earl Boyd M. Gianni Boz M. Etienne Briand M. Jean Paul Brigot M. Antoine Bril Mme Danielle Brochier
M. & Mme Philippe & Victoria Brossette
M. Serge Bruant M. Edgar Bustamante Delgado M. & Mme Duncan Caldwell Mme Brigitte Calibre M. Luís Cantarell Cornet M. Gérard Capdepont M. Renato Capra M. Antonio Casanovas M. Carlos Javier Castan Saenz M. Rafael Castañer Masdeu M. Eugeni Casas Gilberga Mme Rosa Maria Cases M. Sylvain Cazenave M. Jean-luc Chalmin M. Michel Chambaud M. Xavier Chambre M. Frédérick Chanoit Mme Gemma Chaqués Bonafont M. Eric Chesnel M. Victor Chomentowski Mme Marie-Thérèse Cochin Mme Tina P. Colayco M. & Mme Marty & Josette Collins & Morgann M. Bartomeu Colom M. Paolo P. Colombo M. Francis Conrot M. & Mme Eric Coote M. Andreu Corominas Renter M. Alberto Costa Romero de Tejada M. Martial Cottier M. Michel Couillard M. Carlo Cristi M. Bernard Crouzet M. Jean-Marie Cupillard M. Ramón Dachs Marginet M. Jacques Dagnes
M. Niels F. Dahlmann M. Alain Damitzian Mme Chantal Dandrieu-Giovagnoni Dr Pierre Danhaive M. Jean-Pierre Dedieu M. Patrick Degorce Mme Gayle De Gregori M. Michel Delaire Mme Annie Delale Mme Muriel Dellac M. Alexandre Demagny M. Alberto De Miguel Muyo

Dr Roeland De Moor

M. Nico De Winter M. Dierk E. Dierking

M. Daniel Dravet Mme Jacqueline Dropsy

M. Jean-Pierre Dubois

M. Jean Pierre Desaulniers

M. & Mme Bruno Detroyat M. Alexis Devauchelle

Mme Maria Angeles Domingo Laplana M. Dirk Doms M Nicolas Ducimetière

M Robert Duff M Alain Dufour M Daniel Dumoussaud M Jacques Dupas M. Jean-Claude Duport Prof. & Mme Pascal Duthoy Dr D.M.S Eisenburger Prof Artur Elmer M. Gunther Erhart Espai d'Imatge Mme Concha Esteban Pascual M Christophe Evers M Olivier Faure Mme Mireia Ferrer Miras M Bernard Ferrier Angelo Gabriele Fierro M. Etienne Fonrose Mme Mariann Ford M. Xavier Fouillet M. Jean-Pierre Fournie M. Michel Fournier-Bidoz M. Michel Frelat M Jacques Friedmann Mme Jean Fritts M. Friedrich Fuchs M. Olivier Gaillot M Philippe Gaucherand M. Gilles Gaultier M. & Mme Vincent Gazel Mme Paule Gentot Dr Jacques Gery Mme Colette Ghysels Mme Marie-Thérèse Gilles M Michel Gillet M. & Mme Marc Ginzberg M. M. Nicolao Giorgini M. Michel Goditiabois Mme Eleonora Goia M & Mme Stanislas Gokelaere M Thomas Goldet Mme Regina Gonzáles Ehlers M. Albert Gonzálo Carbo Mme Marie Gosselin M Burkhard Gottschalk M. Jonathan Green M. Jean-Michel Groult M. Karim Grusenmeyer M. Hervé Guez M. Hugues Guilleminot M. & Mme Henry Gygax Mme Nadia Harfouche M Jacques Hautelet M Arnaud d'Hauterives Mme Marie-Luce Hazebroucq M George Hecksher M Philippe Heim Mme A Henricot Mme Maria Henry Mme Elvira Hernández Maluquer Dr M. A. Heymann Dr Ulrich Hoffmann M. Leif Holmstedt Me Jean-Christophe Honlet M Jac Hoogerbrugge M. Russel Howard M. René Hubert M. Nicolas Hug M Jean-Michel Huguenin M.Luc Huysveld M. & Mme Frank Imbert M. Fred Jahn Mme Françoise Jaffré Baronne Dora Jansser Mme Marie-José Jocktane M Lars Johnsson M Charles Jones M David Josephson M Jean-Pierre Jougla

M Guy Joussemet M Guillaume Juillard

Mme Nicole Kekeh M. Raphael Kerdraon M. & Mme Mathias Kerschenmeyer
M. Jean de Kerchove
M. & Mme Gérard D. Khoury
M. & Mme Thomas Kieffer Mme Sophie de Kinkelin Pelletan M. Paul Kintziger M. Daniel Klein Dr Camille Lafarque Dr Martin Lagrain Dr Luciano Lanfranchi M. Yves de Langre Mme Corinne Lapierre Prof. Wolfgang Lauber Mme Marie Lavandier M. Ludo Lavreys M. & Mme François Leblanc M. Michel Leemans M. Gwenael Le Gars Dr Deborah Lehmanr M. Jean-Claude Lemagny M. & Mme F. L. Lemaire Mme Anne-Sophie Leroy M. Rémi Leveque M. Yvon Leyssens Dr Eduard Linsenmair Mme Alícia Llorente Garcia M. Albert Loeb M. Daniel Loescher M. Mark Lorenzo Robinson M. Guy Loudmer Dr Jean-Claude Loutre Mme Judit Luna i Ester M. Pieter Lunshof M. Samuel Lurie M. Jeffrey Lynford M. Egidio Maccacaro Dr Daniel Mak Dr Xavier Malmezat Mme Marian Marill M. Hans Marseille M. Henri Martin M. Maurice Mathieu M. Miguel Matta-Echaurren M. Jean-Jacques Mayor Mme Geneviève McMillan Mme Sylvia Medel Nevado M. Philippe Meert MM. V. Meneghelli M. Philippe Mercadé M. Carlo Mereghetti M. Thomas A. Merte M.& Mme Patrick Mestdagh M Théo Meyer M. Eziano Miani M. Jean-Luc Mieszczak M. Roger Mieusset Mme Elena Miguel Lázaro M. Michel Mogé M. Mansour Mokhtarzadeh M. Fernando Moncada M. Michael Monschau Mme Rosalba Montalto M. Marco Montanari M. Domenico Morassutti M. Randall Morris M. William D. Moseley M. Xavier Muñoz Torrent Mme Marina Muñoz Torreblanca M. & Mme D. Muntendam M. Thomas Murray Joel Myerson Mme Elena Nadal Fernandez M. & Mme Michel Narjoux Mme Violetta Narro León M. Richard Nathan Mme Anna Navarro Baixeras M. Eduardo Nery Mme Marie-Andrée Ngwe M. Paolo Novaresio M. Guido Nyckees Mme Marta Obregón

M. Antonio O. Olbes Mme C. G. M. (Miep) Palmer

M. Alain Pariente

Mme Maria-Grazia Partigliani Dr Lise Pasquini M FI Pelt M. Stéphane Pennec Dr Angelo Peroni M. & Mme Marc Perpitch Mme Bernice Pethica Mme Chantal Philippe Mme Marie-France Piasio Mme Evelyne Pierre M. Michel Piloquet M. & Mme Thierry Pinet Mme Sarah Pinsor M. Jean-Luc Placet M. Claudio Poluzzi M. Vladimir Popovitsch M. Laurent Potier Mme Marie-Joëlle Provost Mme Elizabeth Pryce Mme Mercè Puigdomenech i Sala M. Raimon Ramis i Juan M. Daniel Régnier Mme Romy Rey Mme Joëlle Riballet M. Jean-Jacques Richard M. Xavier Richer M. Gianfranco Rimoldi Dr. Jean Rismondo M. Pierre Robin M. Josep Miquel Roca Sans Mme Gernaine Rofaste Mme Michèle Rosier M. Jean Roudillon Jean-Charles Rougier M. Albert Rodrigues M. Jacinto Rua Rodriguez M. Jörg Rumpf Dr Jean Salvado M. Marc Samuel Mme Lluïssa Sánchez David Prof. Pieter Sanders Mme Jacqueline Sansot M. Yves Santa M. Michele Saragaglia Sarl Galerie Mercure M. André Sauge M. Giovanni Scanzi Mme Josette Schulmann Me E. J. Schwarze Dr. Dieter Schwela Mme D. Schwob M. Bruce Seaman Mme Avelina Sebastián Gómez M. Jean-Louis Seris Mme P. Catalina Simmonds-Caldas M. Bob Shuman Dr Dave Smith M. Philippe Sohier Sotheby's M. Philippe Soubies M. Peter Spuida M. & Mme Saul Stanoff
M. & Mme Christina Stenersen M. & Mme Alain Strub M. Philippe Paul Suphacheerak Dr René de Swiniarsky M. Patrice Tedjini Mme Marie-Claude Terver M. Hervé Teyssou M. & Mme Hunter Thompson M. Spencer Throckmorton Dr Jean-Pierre Tindy M. Roger Tomasini M. Gad Tordjman M. Dante Torres Torres Denis To Van M. François Trèves M. Giancarlo Turco M. Emmanuel Ungaro M. Francisco Valera Tabueña M. Javier Valero-Cantare Mme Christine Vallet M. & Mme Van de Raadt & Van der Pas M. Lucien Van de Velde

M. G. M. Van Kampen M. Jean-Didier Van Puyvelde

M. Paul Van Wambeke

M. Olivier Vandernotte M. Robert Vanderstukken Mme Christiane Vaucheret M. Hippoliet Verbeemen Mme M. Isabel Verdiell Martínez Dr Jacques Vettier M. Javier Villavecchia M. Howard Vision M. & Mme Jean Vivier Mme Elisabeth Volckrick M. Piero Voltolina M. Christof Vonderau M. Luc Vrielinck M. Thomas Vroom M. Michael Ward M. Gordian Weber M. Alan Wheatley Art M. Robert Wilson Mme Catherine Winckelmuller M. F. H. de Wit M. Thomas Wöhler Mme Faith-Dorian Wright M. Alain de Wulf M. Noé Youssouroum M. Jean Yvonnet

MEMBRES AMIS ÉTUDIANTS M. José Antonio Asensio Mme. Cristina Belmonte Santisteban Mme. Isabel Casanellas M. Romain Castelbou Mme. Mathilde Ceol M. Olivier Chow M. Nuno Cipriano Mme. Elisabet Colmena Valencia Mme. Maria Luisa Cosa López Mme. Maria De Mir Ferrer M. Stéphanie De Preux Mme. Anne-Laure Dottrens M. Benjamin Dottrens Mme. Laia Escribà M. Joan Febrer Juan M. Gregory Formiga Mme. Tània Gilabert Forns M. Jean-Emmanuel Frantz M. Roser Gerona M. Vincent Guillet
M. Bo-Göran Hammargren Mme. Karin Harzbecher M. Alexis Kacimi M. Christos Kiousis M. Claude Laroche Mme. Catherine Leise Mme. Sarah Liman Moeri Mlle. Anaïs Lubo Mlle. Laura Marte M. Fernand Morend M. Rigoberto Navarro-Genie M. Frédéric Ocrisse-Aka Mile, Carlotta Pagès-von Teufenstein M. Guillermo Pagès-von Teufenstein M. Carlos Perales Mlle. Sarah de Picciotto M. Estanislau Roca MILE. Morgane Rodrigues M. Carles Rubies i Martin Mlle. Aude Ruimy Mlle. Luisa Jane Rusconi Mlle. P. Catalina Simmonds-Caldas M. Carlo Turzi Mme. Ulrike Van der Lee Mme. Stella Veciana Mlle. Fabienne Vuilleumier-Castaldi M. Alexander Zanesco

INSTITUTIONS

Académie des Beaux-Arts , Tournai Adelhauser Museum, Natur- und Völkerkunde Bibliothek, Freiburg in Brisgau Afrika Museum, Berg en Dal Art Institute of Chicago Bibliothèque Centre Pompidou, Paris Bibliothèque Forney, Mairie de Paris Brooklyn Museum of Art, New York Centre des Archives d'Outre-Mer, Aix-en-Provence Centre for Anthropology, Anthropology Library, British Museum, Londre Centro piemontese di studi sul medio ed estremo oriente, Torino Christchurch Polytechnic, Auckland Cleveland Museum of Art Collections Baur, Genève Copley Library, University of San Diego Danmarks Kunstbibliotek, Copenhague E.H.E.S.S. Centre d'Etudes africaines, Paris Emeroteca Quiriniana, Brescia Ethnologisches Museum, Berlin Etnografisch Museum, Anvers Etnografisk Museum, Oslo Fachhochschule Konstanz - Architektur der Tropen

The Fine Arts Museum of San Francisco Fondazione Matthaes – Museo del Collezionista, Milano Fòrum Latinoamèrica Frobenius Institute an der J.W. Goethe

Universität, Frankfurt am Main Göteborg Etnograf. Museet Haffenreffer Museum of Anthropology, Bristol Heard Museum, Phoenix

Humboldt Universität zu Berlin

Indianapolis Museum of Art Institut Català de Cooperació Ibericoamericana Jen Library, Savannah Koninklijk Instituut voor de Tropen, Amsterdam

Linden Museum, Stuttgart Lycée cantonal de Porrentruy

Menil Collection Library, Houston Michigan State University, East Lansing Musée africain, Lyon

Musée Dapper, Paris Musée d'Ethnographie de Neuchâtel

Bibliothèque du musée de l'Homme, Paris Musée du Quai Branly, Paris

Museu Egipci de Barcelona Fundacio

Arqueologica Clos Museu Nacional de Arqueologia, Lisbonne Museum der Kulturen, Bâle Museum d'Histoire naturelle, Toulouse Museum of Mankind, Londres National Gallery of Australia Nationalmuseet Bibliotekst Jenesten,

Copenhague National Museum of Ethnography, Stockholm National Museums of Scotland, Edinburgh Nelsons-Atkins Museum of Art, Kansas City The New Orleans Museum of Art The Philbrook Museum of Art, Tulsa

Pitt Rivers Museum, Oxford Reiss-Museum Völkerkundliche Sammlung, Mannheim

Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden The Robert Goldwater Library, New York Saint Louis Art Museum, Richardson Library,

Saint-Louis
Smith College, Northampton Smithsonian Institution Libraries, Washington D. C State Library of New South Wales, Sydney Tozzer Library, Harvard University, Cambridge University of California, Berkeley

University of Colorado University of East Anglia Sainsbury Research Unit, Norwich

University of Iowa, Iowa City Université de Nantes, bibliothèque University of Pompeu Fabra University of Washington Libraries, Seattle University of Wisconsin, Madison Wereld Museum, Rotterdam

Yale University Art and Architectural Library

MEMBRES HONORAIRES

Prof. Jon G.Abbink

Dr Rowland Abiodun Dr Norman Abramovic

M. Mohammed Kassim B. H. J. Ali

Dr Patrice Allain

Dr Pierre Amiet

M. Pierre Amrouche Prof. Emmanuel Anati M. John Anderson Dr Martha Anderson

Prof. Chike C. Aniakor Prof. James Anquandah Dr Michaela Appel

M. John Armleder Dr Robert Bailey Dr Nigel Barley

Dr Terence Barrow Dr Iris Barry Dr Ezio Bassani

Dr Allen Bassing Dr Peter Bellwood Dr Paula Ben Amos Dr Anna Bennett

Dr Agnès Benoit Dr Elisabeth P. Benson Prof. Harry Beran Dr David Berliner Dr Marla Berns

Dr Daniel Biebuvck Dr David A. Binkley Dr Barbara Blackmun Dr Monica Blackmun-Visona

M. Luis Blas Aritio Dr Suzanne Preston Blier Dr Daniela Bognolo Dr Edward K. de Bock

M. Ricard Bonmatí Dr John Boston M. Roger Boulay M. Gilles Bounoure Dr Arthur P. Bourgeois Dr Anne-Marie Bouttiaux

Prof. Alain-Michel Boyer Dr Warwick Bray M. Georges Breguet Dr Sarah Brett-Smith Mme Marie-Thérèse Brincard

Dr Elze Bruyninx

Dr Emma Bunker M. Michel Butor Dr Enrico Castelli M. Josep Cercós Dr Tim J. H. Chappel

Dr Eric Chazot Dr Chen Chi-Lu Dr Oswaldo Chinchilla M. Patric Claes M. Fergus Clunie Dr Michael Coe Prof. Herbert M. Cole Prof. Jean-Paul Colleyn Dr Gérard Collomb

Mme Victoria Combalia Dr Richard Cooke Dr George A. Corbin Frère Joseph Cornet

Mme Conceição Gentil Corrêa Mme Conxita Cortés M. Bernardo Cremades

M. Pierre Daix Dr William H. Davenport M. lago de Balanzó Dr Ariane Deluz

Dr Edward K. de Bock M. Joaquim de Nadal i Caparà

M Luis Jaime del Castillo Butters M. José Luís Delgado Vidal Dr Germaine Dieterlen Dr Henry J. Drewal Dr Marie-Claude Dupré

Dr Brian Durrans M. Juan Echevarría Puig Dr George R. Ellis M. Jan Elsen Prof. Raphaël Enthoven

Dr Maribeth Erb

Dr Jerome Feldman M. Álvaro Fernández Villaverde y Silva, Duc de

Dr Edward K. Flagler

Dr Gregory Forth Dr Perkins Foss Dr Timothy Garrard Dr Traude Gavin

Dr Christraud M. Geary Mme Huguette van Géluwe

Mme Bérénice Geoffroy-Schneiter Dr Pat Getz-Gentle

Dr Philipp C. Gifford M. Paco Gil Dr Anita Glaze Dr Ian Glover

Dr Eduardo Goés Neves Dr Gillett Griffin Dr Bernard de Grunne

Dr Michael Gunn Dr Iris Hahner-Herzog M. Paul Hammond Dr William Hart

M. Fabrice Hergott Dr Dunja Hersak Dr David Hicks Dr Janet Hoskins Dr Kirk W. Huffman

Dr Pascal James Imperato Pr Carol Ivory Dr Félix Jimenez Dr David Joralemon Mme Adrienne Kaeppler

Dr Michael Kan Dr Flora S. Kaplan Dr Sidney Kasfır

Dr Federico Kauffmann Doig Dr Jeannette Kawende Fina Nkindi

Dr Webb Keane Dr Maria Kecskesi Dr Steven Kossak Dr Ana M. Llamazares Dr Claude Lapaire Dr Danièle Lavallée Prof. Claude Lévi-Strauss Dr Louise Lincoln Dr Alexander Lopasic

Dr Carol Lorenz Prof. Jean-Noël Loucou Dr Luis Guillermo Lumbreras Prof. Dominique Malaquais Dr Linda Manzanilla Dr Peter Mark

Prof. Wolfgang Marschall M. Jean-Hubert Martin Dr Evan M. Maurer Dr Robyn J. Maxwell Dr Colin McEwan Dr Susan Mc Kinnon Mme Laure Meyer Dr Pieter Meyers Prof. Andréa Molnar M. Lluís Monreal

Mlle Floriane Morin Dr. N.L. Nabholz-Kartaschoff Dr Karel Nel

Père François Neyt Dr Roger Neich Dr Miguel Nicolás Caretta Dr Sandra Niessen

Prince A. Aboubakar Njiassé Njoya Dr.Nancy Ingram Nooter

Dr Clémentine Nooy-Palm Dr Tamara Northern Dr Estela Ocampo Dr J. R. O. Ojo

M. et Mme Michel Orliac Dr Simon Ottenberg Dr Vishvajit Pandya

Dr Jean-Louis Paudrat Dr Denise Paulme Dr Luc Pecauet Dr Philip Peek Dr Philippe Peltier

Dr David W. Penney Dr Judith Perani

Dr Manuel Pérez Jordàn Dr Louis Perrois

Dr John Picton Dr Guy De Plaen Dr John Pohl

Mme Cynthia Hazen Polsky Dr Robin Poynor Mme Carme Prats

Prof. George Preston M. Marià Puig

Mme Ifigenia Quintanilla Dr A.B. Rajput

Dr Usha Ramamrutham-Balakrishnan

M. Luis Ramírez Feliu Mme Esmeralda Reynoso Dr Nicole Revel-McDonald Dr Mary Nooter Roberts Mme Montserrat Rogès i Sans

Dr Susan Rodgers Dr Roger Rose M. Josep Roy i Dolcet Dr Donald H. Rubinstein M. Vicente Sala Belló Dr Silvia Salgado

Dr Jill Salmons Mme Pepita Samso M. Luis Alberto Sanchez Dr Claude Savary Prof. Simone Scheers Dr Enid Schildkrout Mme Véronique Schiltz Dr Helmut Schindler Dr Meinhard Schuster

Dr Bernard Sellato Dr William Siegmann Dr David R. Simmons Dr Michael J. Snarskis Dr Bertil Söderberg Dr Victoria Solanilla Demestre

Mme Mercedes Soler-Lluró Dr Gaetano Speranza M. Henri Stierlin Dr Margaret Stott Prof. Wang Tao Dr Richard F. Townsend Dr Irwin L. Tunis Dr Christoph Uehlinge

Prof. Santiago Uceda Castillo Dr Oppi Untracht Mme Gloria Urrutia Vernaza

Prof. Michel Valloggia Dr Pierre Van Leynseele Prof. Jan Vansına Prof. Marie-Noël Verger-Fèvre

M. Bernar Venet

M. Alain Viaro Dr Nguyên Viet Dr Zdenka Volavka M. P. André Vrydagh Dr Deborah Waite Dr Roslyn A. Walker Dr Boris Wastiau

Mme Hermione Waterfield Dr Kent Watters Prof. Peter Morton Williams

Dr Jeffrey K. Wilkerson M. Robert Wilson Mme Norma Wolff

Dr Margaret Young Sánchez Dr Paul Yule Mme Arlette Ziegler Dr Jean-Louis Zimmermann

Un certain nombre de membres de on certain noise de membres de notre Association nous ont demandé de ne pas faire figurer leur nom dans la liste donnée ci-dessus. Nous rappe-lons à chacun de nos lecteurs qu'il est toujours possible de satisfaire une telle demande.

LISTE DES MEMBRES ARRETEE AU 15 octobre 2005

Liste des annonceurs

352

L'Accrosonge

Thomas Ammann Fine Art Ag Zurich

Pierre Amrouche Expert

Ariadne Galleries

Arte y Ritual

ASA Laboratoires d'Archéométrie

Fondation Beyeler

Binoche Etude

Bruno Bischofberger

Jacques Blazy

Galerie Alain Bovis

Calmels Cohen

Cartier

5 Continents Editions

Cultures Espaces

Dandrieu-Giovagnoni

Landesmuseum Darmstadt

Dartevelle

Douglas Dawson

Galerie Maine Durieu

Entwistle Gallery

Galerie Flak

Fraysse & Associés

Jacques Germain

Gestoval Société Fiduciaire

Gold of Africa Museum

Gradhiva

Bernard de Grunne

Hazan

Alain Lecomte

Lombard Odier Darier Hentsch & Cie

Banque Générale du Luxembourg

Banque Mees Pierson

Galerie Mermoz

The Merrin Gallery

Patrick & Ondine Mestdagh

Galerie Meyer

Alain de Monbrison

Monbrison, Loudmer et Amrouche

(vente collection Vérité)

Mund & Fester

Thomas Murray

Galerie Noir d'Ivoire

Pace Primitive

Collection L. H. Pham

Phillips (de Pury & Company)

Lavuun Quackelbeen

François Rabier

William Siegal Galleries

Somogy Editions d'Art

Sotheby's

Galerie Témoin

Throckmorton Fine Art

Galerie Le Toit du monde

UBS

Lucien Van de Velde

Galerie Renaud Vanuxem

Galerie J. Visser

Willis



Ce numéro comporte 380 pages

Les textes publiés ici reflètent l'opinion personnelle de chaque auteur.

Toutes les pièces reproduites dans ce magazine font partie des collections du musée Barbier-Mueller sauf indication contraire.

Toutes les photos des pièces du musée Barbier-Mueller sont du **studio Ferrazzini Bouchet** sauf indication contraire.

Publicité

Laurence Mattet Audrey Jouany Tel 41 22 312 02 70 Fax 41 22 312 01 90

e-mail : Imattet @barbier-mueller.ch

Comité de rédaction

Jean Paul Barbier-Mueller, président Laurence Mattet Alain-Michel Boyer Michel Carrier Maria Kecskési Hermione Waterfield

Assistantes d'édition

Audrey Jouany Floriane Morin

© 2005, Musée Barbier-Mueller, 10, rue Jean Calvin, 1204 Genève

Traduction en français par :

Claude Chanel pour le texte d'Emmanuel Anati et John Picton Françoise Senger pour les textes d'Emma Bunker, Frank Willett et Nigel Barley

Martine Joulia pour le texte de Santiago Uceda Castillo
Lan Huong Pham pour le texte de Nguyen Viet
Anne-Joëlle Nardin pour les textes de Pieter Meyers et Anna Bennett

Relecteurs

Anne-Joëlle Nardin et Anne Riondel

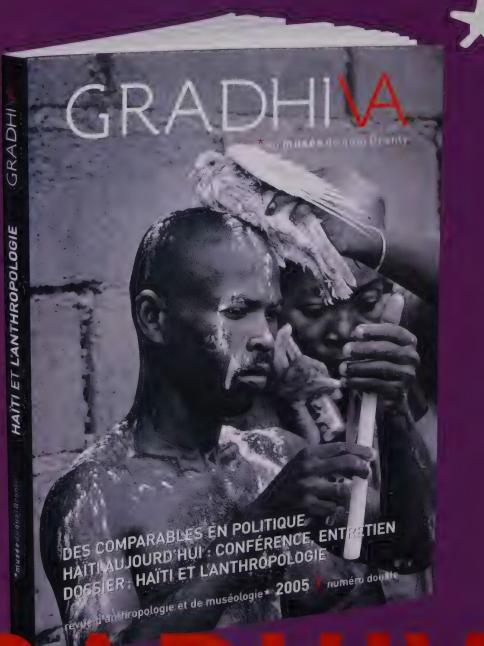
Légende couverture :

Tête d'Ifè (voir article p. 144)

Avec le soutien de la



ISBN 2-85056-956-9



GRADHIWA

REVUE D'ANTHROPOLOGIE ET DE MUSEULOGIE

Dans le cadre de sa mission scientifique, le musée du quai Branly poursuit, avec une nouvelle formule, l'édition de la revue GRADHIVA revue emblématique fondée par Michel Leiris et Jean Jamin en 1986. À raison de deux numéros par an, cette revue a pour ambition d'être un lieu de discussion sur l'histoire et les développements actuels de l'anthropologie. Revue d'anthropologie et de muséologie, Gradhiva reste ouverte à toutes les disciplines comme l'esthétique, l'histoire, la littérature ou encore la musique.

Musée du quai Branty éditeur I Numéro double I 1st semestre 2005 l'Revue disponible en librairie ou sur abonnement I www.quaibranty.fr

ALAIN DE MONBRISON



Statue Tshokwe - Angola - Hauteur : 25 cm

Expert près la Cour d'Appel de Paris

2. RUE DES BEAUX-ARTS 75006 Paris TEL.: 01 46 34 05 20 - FAX: 01 46 34 67 25

e-mail: courrier@monbrison.com

www.monbrison.com



Phillips Ja Pury & Company 450 West 15 Street New York +1 212 940 1200 www.phillipsdepury.com

PHILLIPS 4. PURY & COMPANY G

L E

RENAUD VANUXEM









Engagement. Détermination. Résultat.



Révision

Expertises

Fiscalité

Comptabilité

Gestion des salaires



GESTOVAL SOCIÉTÉ FIDUCIAIRE

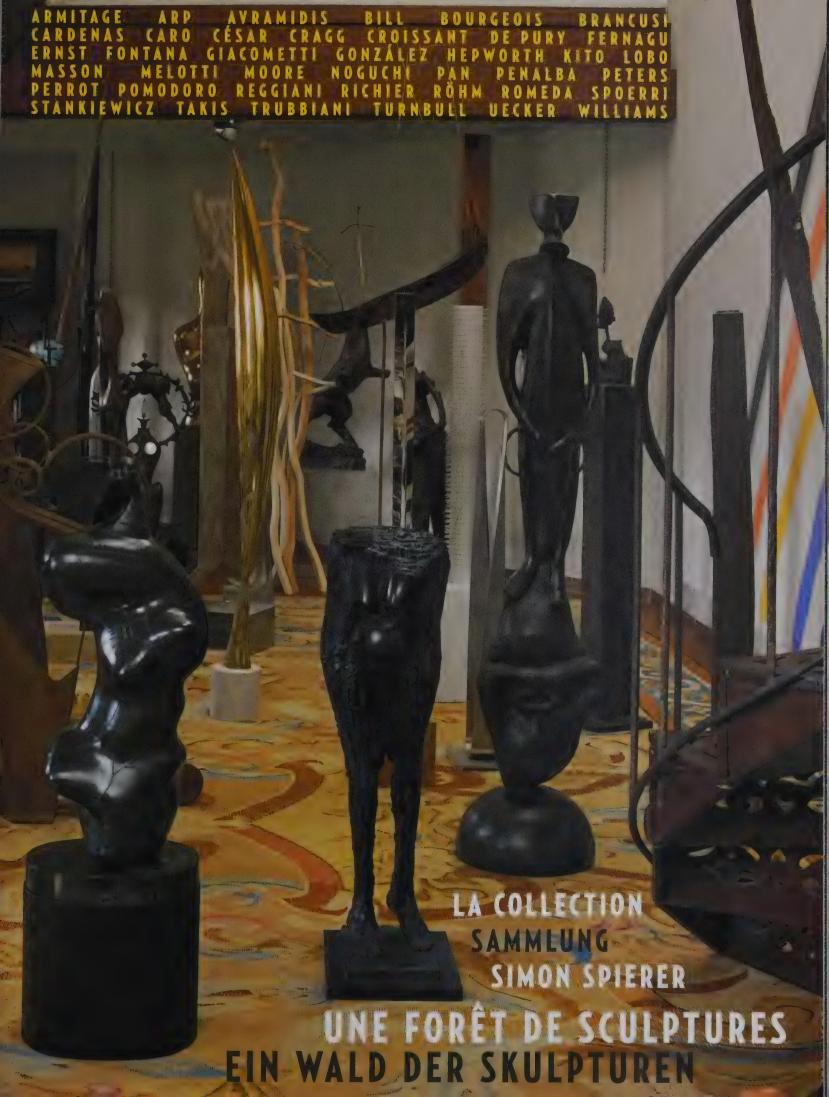
8, rue Jacques-Grosselin - Case postale 1035 - 1211 Genève 26 - Tél. 022 308 44 00 - Fax 022 308 44 44 - E-mail: gsf@bluewin.ch



François Rabier







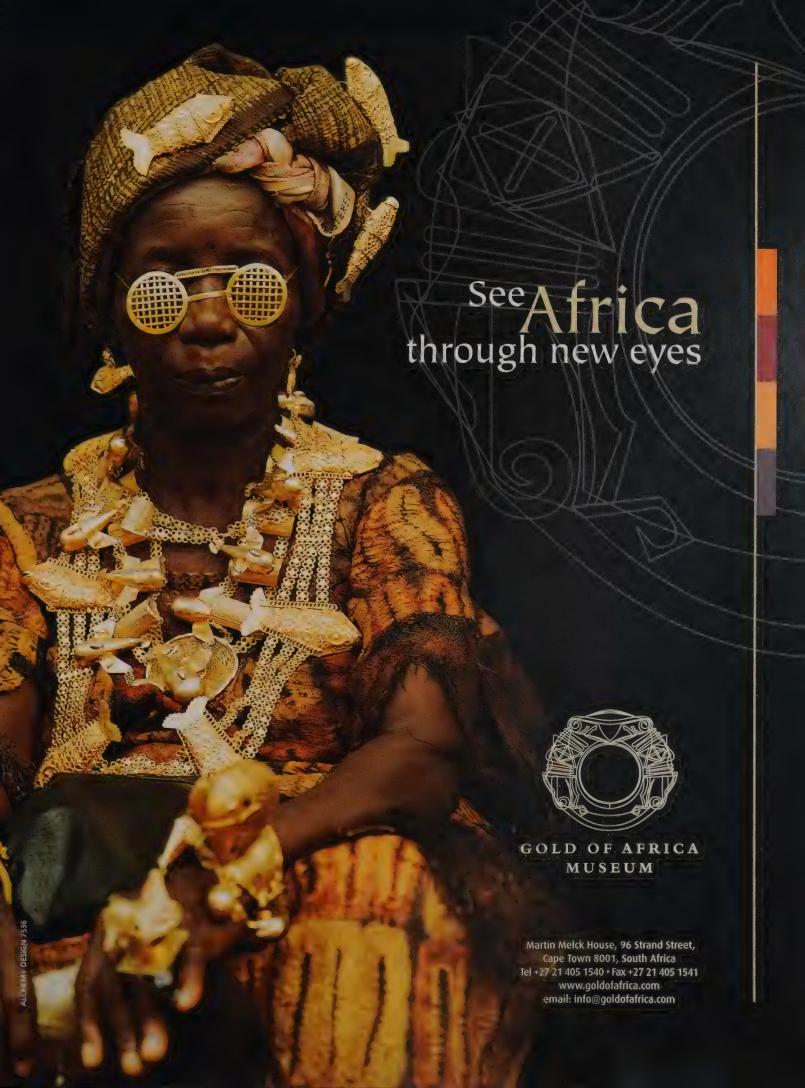
DANDRIEU - GIOVAGNONI



ARTE AFRICANA

VIA DEL COLLEGIO CAPRANICA, 9-10 • 00186 ROMA

galerie 0039 06 69 90 264, mobile 0039 348 79 63 792 · dandrieuafricanart@hotmail.com



Galerie J. Visser

established 1968



Tolai skull mask Godefroy Museum, Hamburg 19th century

Rue Lebeau 37 Sablon Brussels • T : +32 2 503 49 42 • M : +32 476 971 671

email : jorisvisser@hotmail.com

UBS Art Banking appreciates the value of your art.

Many UBS clients hold significant assets in works of art, which is why, in addition to art sponsorship and the UBS Art Collection, we offer a comprehensive range of services through UBS Art Banking. You receive completely independent advice as well as access to leading art specialists. UBS bankers really know their art. So you can turn to us with confidence for investigating provenance and authenticity, historical research, valuations, consultations with art experts, assistance with transportation and insurance, and establishing art foundations and trusts. Visit the premier address in Art Banking at www.ubs.com/artbanking, or simply e-mail us at sh-artbanking@ubs.com.

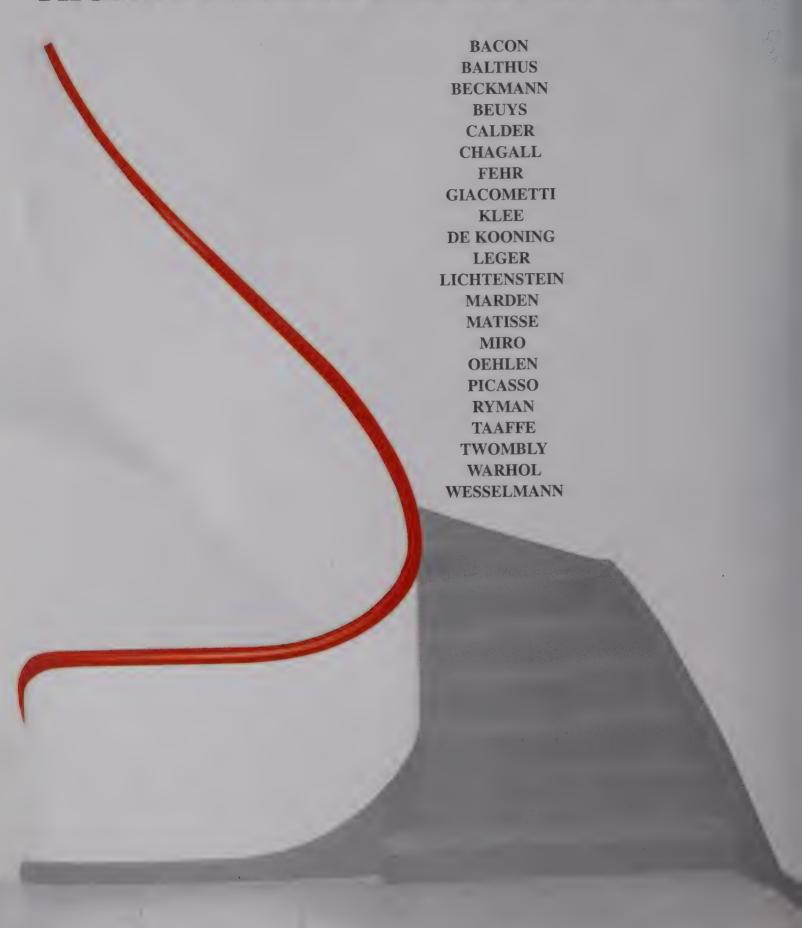
UBS has been voted "Best Art Banking in the World" in 2005 by Euromoney.

You & Us



www.ubs.com

THOMAS AMMANN FINE ART AG ZURICH





écouvrez les sites exceptionnels mis en valeur et gérés par culturespaces, où tout est réuni pour des moments inoubliables!

- **une sélection** de monuments, de collections et de jardins magnifiques,
- des personnages au destin étonnant,
- une découverte vivante et enrichissante,
- des animations, des films, des audioguides,
- une ouverture 7 jours sur 7, un accueil de qualité,
- des tarifs adaptés pour les familles et les seniors,
- et pour les enfants, des «chasses au trésor» pour apprendre en s'amusant!







Private Banking

Genève: +41 58 322 0 322 Lugano: +41 58 322 0 112

Nyon: +41 58 322 0 322 Sion: +41 58 322 2 080

Zürich: +41 58 322 0 767 Dubai: +971 4 362 1 400

www.fortisbanque.ch



Olmec Tlacuache Effigy Vessel, ca. 1100-500 BCE, Blackware, H: 19 cm, W: 17.8 cm, TL tested

THROCKMORTON FINE ART

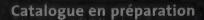
145 EAST 57th STREET, 3rd FLOOR NEW YORK, NY 10022 212 223,1059 tel • 212 223,1937 fax • www.throckmorton-nyc.com • throckmorton@earthlink.net

COLLECTION L. H. PHAM

Arts d'Extrême-Orient



121, rue de Lausanne 1202 Geneva - Switzerland Tel. +33 (0)6 68 45 19 09 E-mail : lan.pham@wanadoo.fr By appointment Imels Cohen Arts Primitifs



En collaboration avec

Alain de Monbrison Expert près la Cour d'Appel de Paris

Tel + 33 1 46 34 05 20 Fax : + 33 1 46 34 67 25 courrier@monbrison.com

Pierre Amrouche Expert près la Cour d'Appel de Lomé

Tel: + 33 1 43 54 54 22 amrouche.expertise@tiscali.fr

Byeri Fang Ngumba

Bois, métal, dents humaines Patine brun foncé, accidents et restaurations, manques

Ministre de la Marine (1894), Président de la République Française (1895-1899)

el : + 33 i 47 70 38 89 ax : + 33 i 45 23 01 #

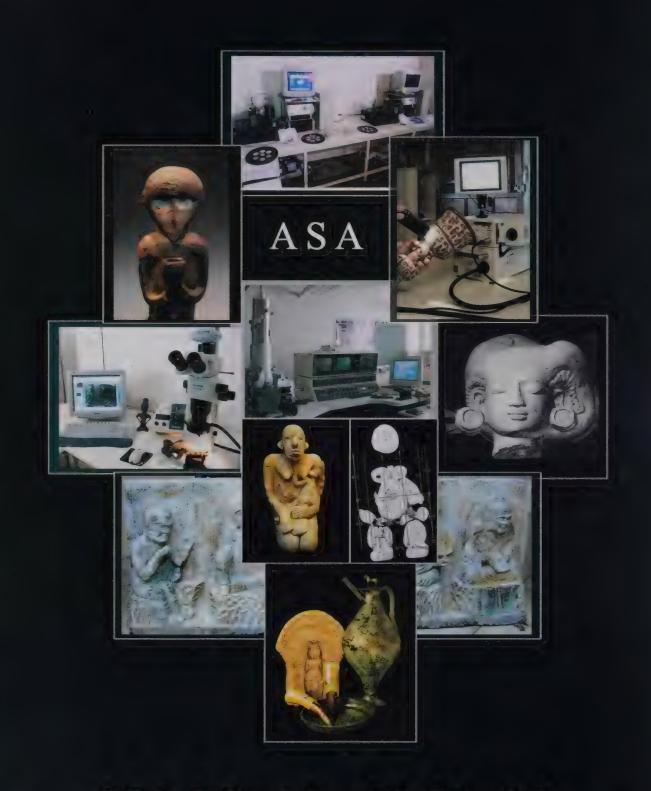
PACE PRIMITIVE

FINE TRIBAL ART
AFRICA • OCEANIA • ASIA

32 EAST 57 STREET, NEW YORK, NEW YORK 10022 TEL 212 421 3688 • FAX 212 751 7280 CARLO BELLA, DIRECTOR

director@paceprimitive.com





A S A Laboratoires d'Archéométrie Recherche appliquée à l'archéologie et à l'étude d'objets d'art

ASA Labor für Archäometrie GmbH Ludweilerstrasse 135 D 66787 Wadgassen ☎ *49 (0)6834.62.39

***49 (0)6834.61.680**

ASA Francine Maurer Sarl 4, rue Maître Albert F 75005 P a r i s

*33 (0)1 46 33 01 07 1 *33 (0)1 43 26 85 23

francine.maurer@asa-art.de



MUND & FESTER

VERSICHERUNGEN

Nous sommes spécialistes dans tous les domaines d'assurance pour les objets d'art et d'assurance maritime dans le port de Hambourg.

En tant que partenaires de nos clients et en collaboration avec des courtiers professionnels, nous sommes prestataires de service pour plus de 30 compagnies d'assurance nationales et internationales.

Depuis plus de 125 ans notre activité est couronnée de succès dans un marché en constante évolution.

We are specialists in all fields of Fine Arts Insurance and Marine Insurance at the port of Hamburg.

As partners of our clients and in co-operation with professional brokers we are providing service to more than 30 national and international insurance companies.

For more than 125 years we have been successful in a market that is under permanent change.





3rd Century BC



Lavuun Quackelbeen



S'investir dans ce que l'on fait, c'est tout un art.



Mécène engagé, la Banque Générale du Luxembourg a organisé des expositions prestigieuses dont :

Rêves de Beauté:

Sculptures africaines de la collection Blanpain 25 octobre – 2 décembre 2005

Bijoux Ethniques d'Afrique, d'Asie et des îles du Pacifique 2004

Rêves de Collection Sept millénaires de sculptures inédites : Europe, Asie, Afrique 2003







Galerie Témoin

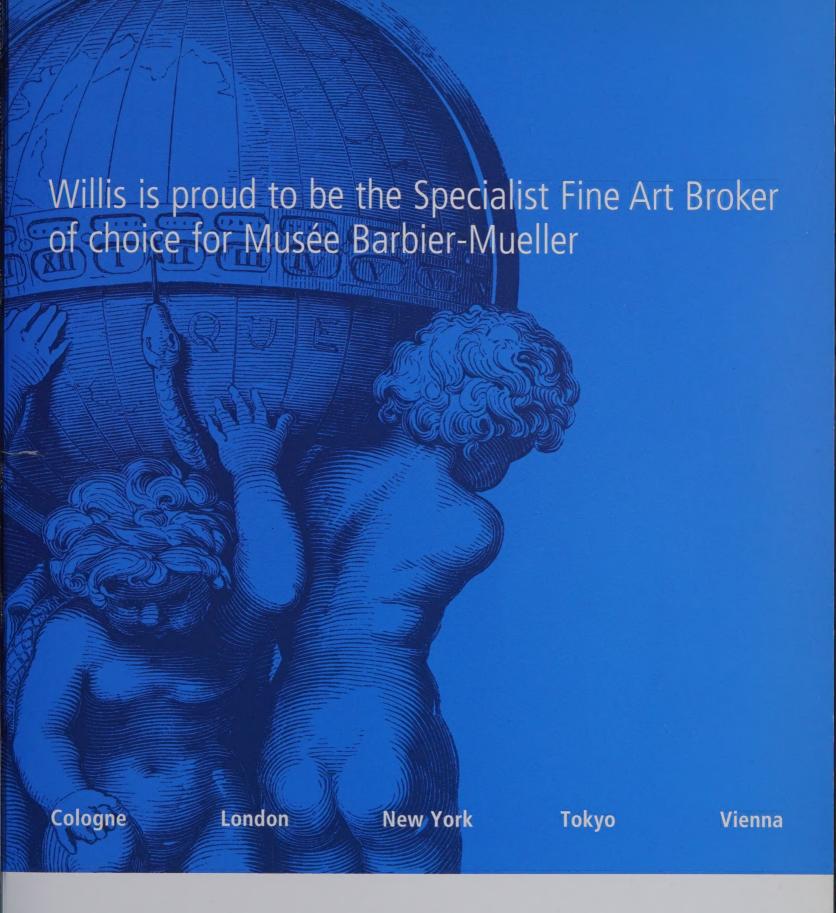
Fondée en 1947 par Marcel de Schryver



Prochaine exposition







Willis GmbH & Co KG, Fine Art Specialty

Oliver Behrens

Widdersdorfer Strasse 248-252

50933 Cologne

Telephone: +49 (0)221 94702 383 Fax: +49 (0)221 94702 394





GENÈVE Arts de l'Antiquité, de l'Afrique, de l'Asie et de l'Océanie



BARCELONE Arts de l'Amérique précolombienne et des Indiens d'Amérique

Publication des musées Barbier-Mueller, disponible également en langues anglaise et espagnole

> SOMOGY ÉDITIONS D'ART

USA: Continental Sales Barrington, IL 60010





